

نجيب الريحاني

وتطور الكوميديا
في مصر



تأليف الدكتورة:
ليلى نسيم أبوسيف



دار المعارف بمصر

٢٠٠٢

٢٠٠٢ / ٢٠٠٢

٢٠٠٢

مَجِيبُ الرِّجَاءِ وَتَطَوُّرُ الْكُومِيْدِيَا فِي مِصْرَ

مخيب الرّيحاني وتطور الكوميديا في مصر

مؤلف

د. ليلى نعيم أبوسيف

دكتوراه في الفنون المسرحية من جامعة
(إلينوي) بالولايات المتحدة الأمريكية

أستاذ مساعد في الأدب والفن المسرحي
والإخراج بجامعة (لورنس) بأمريكا

أستاذ مساعد بقسم التمثيل بمعهد الفنون
المسرحية - أكاديمية الفنون بالقاهرة



دار المعارف

عايزين مسرح مصرى ، مسرح ابن بلد ، فيه ريحة
« الطعمية » و « الملوخية » مش ريحة « البطاطس المسلوق »
و « البفتيك » .. مسرح نتكلم عليه اللغة اللى يفهمها الفلاح
والعامل ورجل الشارع ، ونقلم له ما يحب أن يسمعه
ويراه ..

نجيب الريحاني

الناشر : دار المعارف بمصر - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج. م. ع.

مقدمة

هذه دراسة عن حياة وفن الممثل ، المدير ، المؤلف ، نجيب الريحاني . وقد تحول الريحاني إلى التمثيل أولاً نحو عام ١٩١٤ - ثم اضطلع بالإدارة الفنية بعد عامين ، وكتب أول مسرحية عن الشخصية التي ابتكرها « كشكش بك » عام ١٩١٦ . وظل يعمل - لأكثر من ثلاثين عاماً ، وحتى وفاته عام ١٩٤٩ - على تطوير الكوميديا ، ابتداءً من الفصل المضحك ، شبيه الكوميديا المرتجلة Commedia dell'arte فالاستعراض والأوبريت ، حتى الكوميديا الساخرية satirical comedy التي خصها بمغزى أخلاقي واجتماعي جاد .

والواقع أن الريحاني لم يصبح كاتباً مسرحياً بمحض اختياره ، بل بالرغم منه . . فلم يكن ثمة كتاب لينجزوا له العمل الذي كان يشعر - بوصفه فناناً مسرحياً - بالحاجة إلى إنشائه . وكانت أغلب مسرحياته مقتبسة ، فلم يفكر قط في كتابة مسرحيات « مبتكرة » تماماً . إنما كان يقيم أعماله عادة على قصة أو مسرحية ما ، يعثر عليها في « ألف ليلة وليلة » أو في المسرح الأوربي . وفي المرحلة الأخيرة من حياته الفنية أخذ يعتمد على المسرح الفرنسي ، فكان يعهد لأحد المترجمين بنقل المسرحية الفرنسية التي تنال استحسانه ، ثم يتعاون مع « بديع خيري » على إعادة كتابتها على طريقته الخاصة ، وهكذا تعد مسرحياته « مبتكرة » على نحو ما كانت عليه مسرحيات شكسبير وموليير ، من حيث إنها تحمل بصمات الفنان واضحة . . وهي ليست « مبتكرة » بقدر ما كانت تُقلد المسرح الكوميدي الفرنسي بناءً وتكنولوجياً .

الأمر الذى لم يكن تجنبه ممكناً ، منذ أن صار المسرح الأوروبى - والفرنسى خاصة - النموذج الذى يعتمد عليه المسرح المصرى الناشئ .

ولقد أصبحت الكوميديا - على يد الريحاني - صيغة أكثر تمثيلاً للمسرح المصرى الحديث ، وأصدق تعبيراً عن المجتمع فى النصف الأول من القرن العشرين . ومع ذلك فإن الكوميديا لم تظهر بما تستحق من تقدير . . . وإلى وقت قريب ، لم يكن يسمح أيضاً بنشرها ، بسبب أصولها المبتذلة ، واستخدامها للعامية التى كانت موضع استهجان المحافل الأدبية . لهذا ظلت الكوميديا دون بحث فى أغلب الأحيان ، ولم يكن يشار إليها إلا عابراً فى النقد المسرحى أو فى دراسات محدودة . وهكذا لم يلق مؤرخو المسرح العربى بالاهتمام لهذا الموضوع ، ولا تناوله المستشرقون الغربيون بتعمق . وقد اعتمدت - فى أثناء قيامى بهذه الدراسة - اعتماداً كاملاً على الوثائق الأساسية ، أعنى مخطوطات مسرحيات الريحاني وهذه كراته الثمينة . كما أمدتنى الصحف والإعلانات بأكثر من الوقائع الزمنية . وكان للنقد المنشور - على قلته - أهمية بالغة .

ولقد كان موضوع الريحاني يبدو لى - كما ظننت - دراسة شيقة سهلة . وعلى الرغم من الشهرة التى يتمتع بها اسم الريحاني ، فإن حقائق البحث كانت مضنية ومخيبة . فالكثيرون يذكرون الريحاني ، لكن أحداً لا يذكره بالدقة الواجبة . وليست أسطورة الريحاني إلا حشداً من الانطباعات ، تنوء فيها الحقائق أو تتلاشى . وقد وجدت صحف تلك الفترة مبعثرة فى « أرشيفات » ومكتبات متربة ، فلا قوائم هناك ، ولا فهرس يمكن الاعتماد عليها . وأهم من ذلك كله - وأكثره مشقة - جمع نصوص مسرحيات الريحاني . لقد زودنى المرحوم بديع خبرى - الذى توفى فى يناير ١٩٦٦ ، عقب لقاءى الأخير معه - بست من مسرحيات الريحاني - أو بالأحرى كوميدياته - الأربعين . ثم أحالنى إلى الأستاذ بديع الريحاني ابن شقيق نجيب الريحاني

الذى يحتفظ - فى حرص بالغ - بمعظم نصوص الريحاني ، التى سمح لى مشكوراً بالاطلاع عليها . وإليه يرجع الفضل الأكبر فى جعل هذه الدراسة ممكنة ، فله منى كل عرفان . وقد لقيت فى هذا البحث معاونة طيبة من كل من الأستاذ كمال الملاخ ، والسيدة ليلي فهمى جاد مديرة الإدارة الثقافية بهيئة المسرح ، والأستاذ عبد الرحمن صدقي ، والأستاذ أنطوان جتاوى المحرر بالجورنال ديجيت ، والأستاذ جوزيف دخول ، والأستاذ إبراهيم رمزى ، والسيدة إيناس خيرى . . . ومن أعضاء فرقة الريحاني : المرحومة السيدة ماري منيب ، والفنانين حسن فائق ومحمد لطفى . وإنى لأتوجه أيضاً بالشكر للأستاذين أسامة والشربيني بدار الكتب ، للتسهيلات التى قدمها لى ، للاطلاع على الأرشيف .

كذلك أنخص بالشكر الدكتور ل . الرورث لافلين Dr. L. Ellsworth Laffin ، لمعاونته لى فى كتابة الفصل الأول . والدكتور جاروسلاف ستكفتش Dr. Jaroslav Stetkevych بجامعة شيكاغو ، الذى أسدى لى المشورة فى مواضع عديدة . أما الدكتور « تشارلس شاتوك » Dr. Charles Shattuck بجامعة إلينوى ، فقد أخذ يتابعنى بتوجيهاته فى أثناء جهودى الحائرة لتفسير المواد وتنظيمها فى صورتها الحالية . . . وللأستاذ سمير عوض جزيل الشكر لجهده الكبير فى ترجمة رسالتى هذه من الانجليزية إلى العربية . وأخيراً ، ولزوجى المهندس أديب وهبه - أجزل الشكر والعرفان ، لمساندته وتشجيعه .

د . ليلي أبوسيف

الفصل الأول

بدايات المسرح المصري الحديث

ترجع نشأة الكوميديا في مصر إلى عهد قريب ، غير أنها اتخذت — على حداتها — انطلاقة سريعة . ويرجع الفضل الأكبر في ذلك إلى شخص واحد ، هو الممثل والمدير والكاتب نجيب الريحاني (١٨٩٢ — ١٩٤٩) . على أنه ينبغي ألا نزع عن نهضة الكوميديا في مصر كانت بمثابة حدث عالمي ، لأن الريحاني لم يكن « شكسبير » ولا « مولير » ولا « تشيكوف » . لكنه أتاح للمسرح المصري أن يحس بذاته في الخمسين سنة الأخيرة ، وأن يكشف له موضوعاً ومادة وأسلوباً ، وأن يشيد لنفسه بنياناً صغيراً من الدراما التي تنمو على الدوام .

ولو أننا رجعنا إلى ماضينا البعيد ، لوجدنا للمصريين القدماء — كما كان عند الإغريق والرومان — مسرحاً دينياً وآخر دنيوياً عريضاً^(١) . فكان لكل ملك مصري ثلاثة نماذج مسرحية على الأقل ، كان يقصد بها تصوير وإثبات طبيعته الإلهية : « المسرحيات الميلادية » وكانت تقدم في عيد ميلاد الملك ، وتناول — في معظم الأحيان — الطبيعة الإلهية لمولده . « ومسرحيات التتويج » (عام ٣١٠٠ ق.م.) ،

(١) القاعدة التي استخدمت في الكشف عن « الدراما » المصرية — كما هي في أصلها الهيروغليفي — من وضع « كورت سيت » : Kurt Sethe في كتابه *Die Altaegyptischen Dramatischen Texte* « نصوص درامية مصرية قديمة » .

وكانت تمثل احتفالاً بتنصيب الملك (أهوراس) على العرش ، بل لقد ظل الاحتفال بذكرى تتويج « هب سيد » (Heb Sed) يقام حتى بعد موته ، فقد تناولت «نصوص الأهرام» (عام ٤٠٠٠ ق.م.) قصة بعثه من الموت ومغامراته في العالم الآخر^(١) ، بوصفه إلهاً يعبد . لقد كانت « نصوص الأهرام » تمثل مرتين يومياً ، في أثناء حياة الملك^(٢) ، مرة في الفجر ومرة عند الغروب . . ولعلها لم تكن تقدم — في بداية الأمر — إلا في مناسبة وفاة الملك .

وإذا كانت « نصوص الأهرام » تصوّر — في المقام الأول — ألوهية الملك (وهو إله مولود على الأرض) في الحياة الأخرى ، كما تهدف إلى تثبيت عقيدة الشعب في هذه الألوهية ، فقد اعتمدت «مسرحية الآلام» (Passion Play) التي ظهرت في عصر متأخر (عام ٢٥٠٠ ق.م.) — وهي ثالث النماذج المسرحية للملك — على موضوعات دينية ، الغرض منها أن يحقق الإنسان الخاود لذاته . ولقد ذهبت مسرحية « إيلدوس » أو «عذاب أوزيريس» (عام ٢٥٠٠ ق.م.) إلى معالجة موضوعات أسرار الخلق ، والحياة والموت ، والصراع بين الخير والشر ، من خلال تصويرها لمأساة موت الإله « أوزيريس » وتمزيقه بيد أخيه الحاقد « سيت » ، ثم بعثه أشلائه في أنحاء البلاد وما تلا ذلك من عذاب زوجته « إيزيس » ، وميلاد ابنه « حوريس » ، ثم بعث « أوزيريس » إلى الحياة الأبدية عندما

(٢) (Drama in Ancient Egypt) ، عن « الدراما في مصر القديمة » ومقال

آخر غير منشور حصلت عليه من الدكتور . ل . الزورث لافلين Dr. L. Ellsworth Laffin

(٣) المرجع السابق . وقد عولجت أسطورة « أوزيريس » في مسرحية « إيزيس »

للكاتب توفيق الحكيم .

تجمعت أعضاؤه بفضل جهود « إيزيس » و « حوريس »^(٤) .
 وقد استخلعت الدراما — فيما بعد — كوسيلة علاجية ، لشفاء الأمراض .
 ويعرف هذا اللون المسرحي باسم « العرض الطبي » (Medicine Show)^(٥) . كما ظهرت
 مسرحيات أقل جدية، مثل تلك التي تناولت موضوع الإله القزم « بايس »
 — إله الخصب — وزوجته الخريت ، ربة الحمل . وقد أخذت هذه الشخصيات
 تمهد لظهور عملية التفريغ الفكاهي في المسرحيات الجادة ، كما حدث في مسرحية
 الاحتفال بتتويج الملكة « حشيسوت » . كذلك عرف القلماء « فارسات »^(٦) كاملة ،
 وفقاً لما أشار إليه دكتور « إلزورث لافلين » (Ellsworth Laffin) ، مثل مسرحية
 « خصومات حوريس وست » ، التي يتضح من أحداثها السريعة ومواقفها
 المستحيلة ، أنها تعتمد على قصة خرافية باتفاق القلماء والقراء الحديثين على السواء^(٧) .
 وما من غرابة في أن نلمح روح الكوميديا ، فهي من أبرز خصائص المصريين
 في كل العصور . ونخبرنا دكتور لافلين ، أن ندابات محترفات كن يستأجرون
 في المآتم المصرية قديماً ، للبكاء والنواح كما كان « المو — و » (The Moo-oo) وهم
 مهرجون محترفون يستأجرون لأداء رقصات هزلية ، يقلدون فيها المشيعين للجنائز ،
 لإضحاك الأسرة الحزينة . ومن أشهر الإحتفالات القديمة ، احتفال « باستيت »

(٤) المرجع السابق .

(٥) المرجع السابق .

(٦) الفارس : لون من التمثيليات الهزلية الخفيفة ، هدفها الأوحاد استشارة الضحك بمواقف وأحداث لا يشترط أن تتوفر لها إمكانات الحدث ، وبتكات مازحة وقد تكون ماجة .

(٧) "Comedy in Egypt and Greece" « الكوميديا في مصر واليونان » مقال غير منشور لدكتور ل. إلزورث لافلين . وقد ترجمت هذه المسرحية من الهيروغليفية بقلم (Alan H. Gardiner) .

(Bastet) ، الذى كان يضم مجموعة من الرجال والنساء يبحرون معاً فوق سفينة كبيرة ، وفى حين يزمر الرجال ، ترقص النسوة على إيقاع « الصنج » ، فى جو حافل بالمرح . فإذا توقفت السفينة عند أى مرسى ، كانت النساء يتبادلن نكات لاذعة مع الواقفات على الشاطئ . وهناك برديات كثيرة تشتمل على رسوم حيوانية كوميدية ، فى إحدى البرديات (بردية رقم ١٠١٠٦ بالمتحف البريطانى) ، يرى قط يحرس سرباً من الأوز معلقاً فى صف واحد إلى قصبة من الغاب ذات مقبض ، وأسد ينهش فخذ بقرة ، على حين ينصرف أسود آخرون إلى طبخ اللحوم . . كما يرى « ميكى ماوس » جالساً على العرش يشم زهرة « اللوتس » ، والقطط من حوله تستجلب الهواء له وتمسح ألقه بريشة^(٨) .

وقد أقل نجم المسرح المصرى القديم ، كما تداعى المسرح الأوروبى فى العصر الوسيط . لكن الأول ظل طويلاً دون أن تقوم له قائمة ، على عكس المسرح فى أوربا . وفى عام ٦٤٢ ميلادية ، فتح العرب مصر ، فانتشر الإسلام الذى كان يعادى فن المحاكاة - شأنه شأن « البيوريتانية » فى الغرب - لأسباب فلسفية وثقافية . ولم يكن وضع مصر كجزء من إمبراطورية إسلامية كبرى - يمكنها - حتى القرن التاسع عشر - من تحقيق كيانها الثقافى والسياسى ، مما كان يحتمل أن يتيح لها فرصة إنشاء دراما عصرية تعبر بها عن ذاتها .

وهكذا ظل الأدب المصرى - حتى القرن التاسع عشر - منحصراً تقريباً فى الإبداع الشعري . وكانت الثقافة الإسلامية ترى فى عرض الموضوعات الأسطورية شيئاً منافياً لعقيدتها التوحيدية ، إذ كان شأنها شأن فن المحاكاة فى كل من الأدب

(٨) المرجع السابق .

والفنون الزخرفية ، حتى إن العرب أغفلوا الدراما اليونانية تماماً ، وإن ترجموا أعمال «أسطو» وأفادوا منها .

وإذا انتقلنا إلى العصر الحديث نجد أن الاحتلال الأجنبي أخذ يضع العقبات أمام نمو الثقافة الوطنية ، فدأب الأتراك والفرنسيون والإنجليز — على التوالي — على تجريد مصر من شخصيتها السياسية ، وفرضوا عليها ثقافتهم ، كما أدى الاحتلال الأجنبي إلى اضطراب اقتصاديات البلاد . فخلال الحكم التركي ، انتقلت ملكية الأرض — وهى المصدر الرئيسى لثروة البلاد — إلى حفنة صغيرة من الملاك الإقطاعيين ، مما جعل جماهير الشعب تجمها في قعر مدقع . وقدر لحضارة مصر أن تظل حضارة زراعية ، تحقق حاجات السكان من المأكل والملبس يوماً بيوم ، فلم تعرف الثورة الصناعية طريقها إلى البلاد إلا في القرن العشرين .

ومما لا شك فيه ، أن القيود التى كانت مفروضة على المرأة في المجتمع المصرى ، ساعدت على تخلف الدراما في مصر ، في الوقت الذى كانت فيه المرأة الأوربية قد احتلت مكانة مرموقة إلى جانب الرجل — منذ عدة قرون — في المجالين السياسى والاجتماعى ، ولهذا ظهرت المرأة لأول مرة على المسرح الإيطالى في القرن السادس عشر ، وعلى المسرح الفرنسى في القرن السابع عشر ، وعلى المسرح الإنجليزى في عصر عودة الملكية (Restoration) ، في أثناء حكم شارل الثانى . بل إن المرأة تبوأَت عرش بريطانيا في القرن السادس عشر ، الأمر الذى أدى إلى الاعتراف بمكانة المرأة في المجتمع الإنجليزى منذ عصر شكسبير . من هذا يتضح أن الدراما — لاسيما الكوميديا — تكون أكثر ازدهاراً عندما يتحقق التكافؤ الاجتماعى بين الجنسين . أما في مصر ، فلم تشترك المرأة قط في الحياة الاجتماعية حتى القرن العشرين ، مما جعل الصبية يؤدون الأدوار النسائية على المسرح ، في أواخر القرن الماضى وأوائل القرن

العشرين . . بل إنه الإناث كن - عندما يسمح لمن بمشاهدة العروض - يجلسن في أمكنة مخصصة لمن بالمرح ، كي لا يختلطن بالرجال .

ولقد اقترن هذا الاتجاه المحافظ في الحياة الاجتماعية - بالنسبة إلى تأثيره على المسرح - باتجاه مماثل في اللغة ، فرض التمسك باستخدام الفصحى في المسرح باعتبارها الأداة الوحيدة للتعبير الأدبي . وقد أدى هذا إلى احتقار العامية - لغة الشعب - وإلى اختفاء الكوميديا التي كانت تصاغ بالعامية ، فلم يكن يتاح للكوميديات فرص النشر التي أتاحت لمعظم المسرحيات الفصحى .

وبالرغم من هذه العوامل التي عاقت نمو الدراما ، كانت هناك عوامل مقابلة ساعدت على تطورها . ففي القرن التاسع عشر ، أخذ المسرح يزدهر بفضل جهود الفرق الوافدة من الشام ، حيث كان المسرح يتقدم بخطوات سريعة منذ النصف الأول من القرن التاسع عشر . وكانت الدراما - التي روجت لها هذه الفرق - رومانتيكية ، أخلاقية ، مقتبسة بوجه عام عن الفرنسية . كما كان معظمها يمثل بالفصحى بمصاحبة الموسيقى .

وكانت أولى الفرق الشامية التي هاجرت إلى مصر هي فرقة « سليم نقاش » و « أديب إسحق » ، التي وفدت عام ١٨٧٦^(٩) . وقد كانت ذات تأثير بعيد في الحياة الفنية ، إذ اقتبس لها « نقاش » - عن أوبرا « عايدة » لجيسلانزوني (Ghislanzoni) - « أوبريت » تقوم على موسيقى مصرية . وظلت هذه الأوبريت تمثل حتى مطلع القرن العشرين . كما مثلت الفرقة أوبريت « أبي الحسن المفضل » - التي اقتبس مارون نقاش (عم سليم نقاش) موضوعها عن « ألف ليلة وليلة » -

(٩) محمد يوسف نجم : المسرحية في الأدب العربي الحديث (دار بيروت :

وأوبريتات أخرى تعتمد على « ميلودرامات » تاريخية مثل « شارلمان » ، إلى ترجمتها « أديب إسحق » عن الفرنسية ، والمسرحيات التي اقتبسها عن « أندروماك » و « فيدر » لراسين (Racine) و « هوراس » لكورني (Corneille) و « زنوبيا » لأوبيناك (Aubignac) ^(١٠) . ومن أهم هذه المسرحيات جميعاً « الظلوم » The Tyrant . وهي ميلودراما موسيقية تقع في خمسة فصول مكتوبة بالقصص ، وتعد نموذجاً لريرتوار الفرقة الرومانتيكي .

وتعالج مسرحية « الظلوم » — في شيء من التكلف — قصة حب « أسماء » و « سليم » . وهما يتيمان نشأ في رعاية سيدة طيبة تدعى « لبنى » ، وعندما كبرا ألف الحب بين قلبيهما . إلا أن الأمور تتعقد حين يحب « إسكندر » — ابن الملك — « أسماء » ويعرض عليها الزواج ، فتغضبه برفضها إياه ، فيلقى بالعاشقين في السجن .

وتتوالى سلسلة من الأحداث الرومانتيكية ، إذ يفر العاشقان ويفترقان ويحاولان الانتحار ، ثم يختبئان في مغارة لصوص ، حيث يعثر عليهما « إسكندر » . وتدور حلقات من المبارزات العنيفة . ونكتشف في المشاهد الخمسة الأخيرة ، أن كلاً منهم لم يكن في شخصيته الحقيقية ، فأسماء هي — في الواقع — ابنة الملك ، و « سليم » هو ابن الوزير . أما « إسكندر » ، فهو ابن فلاح . وأخيراً، يعود كل منهم إلى مكانه الصحيح في المجتمع ، ويتزوج العاشقان . ويصفح الملك الرحيم عن « إسكندر » الشرير .

ولا تستحق هذه الأوبرا للميلودرامية المثيرة مزيداً من التعليق . فخصايها

سطحية ، ومعظم الحوار يدور حول ما ترويه الشخصيات للمتفرجين . وليست قصة الحب بأكثر عمقا من التعقيدات « الميلودرامية » .

وبعد انقضاء الموسم الأول ، انسحب من الفرقة كل من « نقاش » و « أديب » . لكنها واصلت نشاطها بإشراف أحد ممثليها ، وهو : « يوسف خياط » الذي ضم إلى الفرقة ممثلين مصريين ، كالمطرب الشهير الشيخ « سلامة حجازي » . وفي عام ١٨٧٨ مثل خياط مسرحية « الظلوم » أمام الخديو إسماعيل ، فأمر بطرده من مصر إذ ظن أن المسرحية تتعرض لحكمه بالنقد (١١) .

وخلف « يوسف خياط » ، أحد ممثلي الفرقة ، هو « سليمان القرداحي » الذي كون فرقة جديدة بالإسكندرية عام ١٨٨٢ . وقد أخرج هذه الفرقة مسرحيات تاريخية وكلاسيكية - مثل « عطيل » و « نليماك » - كما أخرج مسرحيات اقتبست موضوعاتها عن عصور زاهرة في التاريخ العربي منها : « هارون الرشيد » ، و « زفاف عنتر » ، و « فرسان العرب » ، و « الأمير مسعود » (١٢) .. وكان « القرداحي » يصر في هذه المسرحيات على إدخال العناصر الغنائية ، ولذلك استعان بمطربين محترفين كالشيخ « سلامة حجازي » لأداء الأدوار الرئيسية .

ثم نتقل إلى أبرز كتاب القرن التاسع عشر ، وعلى رأسهم اليهودي المصري

(١١) د. نجم : المسرحية ، ص ١٠٤ . لكنه يعود فيقول في ص ٤٤٨ : من نفس المرجع « لقد أزلت الوهم القائم في أذهان الكتاب والمؤرخين من أن الخديوي إسماعيل طرد فرقة الخياط من مصر . وبرهنت بالأدلة التاريخية على أن الفرقة لم تخرج من مصر ، بل ظلت تتابع نشاطها التمثيلي فيها حتى سنة ١٨٩٠ » .

(١٢) المرجع السابق ، ص ١٠٨ - ١٠٩ .

« يعقوب صنوع » ، الذي تخصص في الكوميديا ولاسيما الساتيرية (١٣) : وقد درس « صنوع » - بالإضافة إلى تربيته العبرية والعربية - في إيطاليا لثلاث سنوات ، وأجاد عدة لغات أوربية (١٤) ، مما ساعده على اقتباس مسرحيات عديدة لموليير (Moliere) ولكتاب إيطاليين . لكنه كتب أيضاً مسرحيات مبتكرة ، تناول فيها جميعاً موضوعات اجتماعية ، وبخاصة مشكلات الحب والزواج في الأسرة اليهودية والأسر السورية المنتمية للطبقات الشعبية . وفي مسرحياته ، ينشأ الصراع غالباً من عناد الأبوين ، ومن الفوارق الاجتماعية . فمصير العشاق - مثلاً - يتعثر بسبب ضغوط البيئة ، حتى إننا نجد - في مسرحية « البورصة » - أن المعاملات التجارية في سوق الحملة تحدد مصير العشاق . ومن أهم عناصر التأثير الكوميدي عند « صنوع » ، الاستعانة بخادم مضحك ، واستعمال اللغة العامية التي تتخللها بعض عبارات من الفصحى . وي طرح « صنوع » أيضاً في مسرحياته الساتيرية مشكلة تفاوت الطبقات الاجتماعية ، ويهاجم الاقتصاد الأجنبي اللئيل على البلاد ، كما يسخر من عاكة بعض المصريين للأجانب (١٥) . وفي عام ١٨٧٢ أغلق الخديو إسماعيل مسرح « صنوع » لما تضمنته مسرحياته من نقد اجتماعي ، ثم طرده من مصر عام ١٨٧٨ . وكان الخديو قد عبر عن سخطه إثر مشاهدته مسرحية « الضرقتان » ، التي تناول فيها صنوع بالنقد مشكلة تعدد الزوجات (١٦) . وقد ألف « صنوع »

(١٣) « الساتيرية » : نهج في التأليف الأدبي يتعرض فيه الأشخاص أو العادات أو التصرفات أو المعتقدات أو الأمور السياسية للنقد الساخر والتعفيه الضحك والنكتة اللازعة .

(١٤) Landau, Studies, p. 65.

(١٥) يعقوب صنوع : اختيار وتقديم محمد يوسف نجم (بيروت : دار الثقافة،

١٩٦٣) .

(١٦) فؤاد رشيد . تاريخ المسرح العربي (القاهرة : ١٩٦٠) ص ٦١ .

في أثناء حياته الفنية القصيرة ٣٢ مسرحية ، لم ينشر منها سوى عدد قليل ، ظهر منذ وقت قصير (١٧) .

ولقد أحدث « أبو خليل القباني » تأثيراً هائلاً في المسرح المصري . « والقباني » ممثل ، ومدير ، ومطرب ، وملحن ، ومؤلف في آن واحد . وقد وفد من وطنه دمشق إلى مصر عام ١٨٨٤ ، على رأس فرقة منظمة ، أدخل بها في مصر لوناً جديداً من المسرح قوامه الاستعراض والغناء والكوميديا ، كما قلم مسرحيات مقتبسة من أعمال « راسين » و « كورني » و « الفرد دي موسيه » (Alfred de Musset) . وأهم مسرحياته العديدة هي تلك التي اقتبسها من « الفولكلور » العربي والتاريخ الإسلامي ومن « ألف ليلة وليلة » . (١٨) ومن أعماله التي كتبها شعراً ونثراً مسجوعاً : « هارون الرشيد » ، « وأنس الجليس » ، و « عنزة بن شداد » . وكانت لغة أوبريتاته أسلس من لغة أوبريتات أسلافه ، ولكن عباراتها الفخمة وأسلوبها البلاغي وتركيزها على الموسيقى قللت من شأنها ومن أهميتها في مجال « الكوميديا » المصرية . ومع ذلك ، فقد دعم « القباني » المسرح الغنائي في مصر وطور تكتيك التأليف الأوبريني .

وكانت آخر الفرق الشامية الوافدة هي فرقة « إسكندر فرج » ، التي ساهمت في إرساء قواعد المسرح المصري . وقد ظلت فرقته « الحقوق المصري العربي » تعمل ثمانية

(١٧) طائفة من مسرحيات يعقوب صنوع : نشرت ببيروت ، وهي من إختيار وتقديم د . محمد يوسف نجم ، التي قدم كذلك نصوص « مارون نقاش » و « سليم نقاش » و « أبي خليل القباني » وآخرين .

(١٨) أبو خليل القباني : إختيار وتقديم محمد يوسف نجم (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٣) .

عشر عاماً (١٨٩١ - ١٩٠٩) ، وتلرب فيها عدد كبير من الممثلين المصريين ، ويرجع استمرار نشاط الفرقة لفترة طويلة إلى أنها كانت تمثل مسرحية جديدة كل شهر^(١٩) . وبالإضافة إلى الروايات الغنائية الراقية - المقتبسة عن الكلاسيكيات - ترجم « إسكندر فرح » لفرقته « ميلودرامات » فرنسية معاصرة ، مثل « ابنة حارس الصيد » ، التي تتناول قصة رجل مبذر يدخل في خصومة رومانتيكية مع ابنة غير الشرعى ، الذى لم يكن يعترف ببنته له . وحدير بالذكر أن الفرقة أخذت تتعثر عندما حاولت - في سنواتها الأخيرة - تقديم مسرحيات خالية من الغناء^(٢٠) .

ولقد ظل الاتجاه الموسيقى - الذى أدخله الشاميون - سائداً فى المسرح والسينما والتليفزيون إلى يومنا هذا . وسرى بعد قليل أن المسرح الكوميدى لم يفلح - فى صراعه من أجل استقلاله الفنى - فى التخلص من هذا الاتجاه . وقبل أن تفرغ من الحديث عن هذا الجيل من المسرحيين ، ينبغى أن نشيد بجهود « محمد عثمان جلال » (١٨٢٩ - ١٨٩٨) فى التعريف بأعمال « موليير » Molière . فقد ترجم « جلال » واقتبس خمس مسرحيات لموليير وصاغها شعراً عامياً ، وهى : « تارتوف » و « النساء العالمات » ، و « مدرسة الأزواج » ، و « مدرسة النساء » ، و « الثقل » . وقد مثلت فرقة « القرداحى » مسرحية « مدرسة النساء » عام ١٨٩٥ ، غير أنها لم تلق نجاحاً يذكر ، لعدم ملائمة موضوعها للنوق العام^(٢١) . ولم تمثل ترجمات « جلال » إلا بعد مضى

(١٩) Landau, Studies, p. 70 (٢٠) المرجع السابق .

(٢١) عثمان جلال : اختيار وتقديم محمد يوسف نجم (بيروت : دار الثقافة ،

١٩٦٣) .

وقد أخرجت الفرقة القومية « متلوف » ٧١ بنجاح كبير فى العام الماضى وهى من اقتباس عثمان جلال .

سبعة عشر عاماً . ومنذ عام ١٩١٢ أصبحت بعض هذه المقتبسات مألوفة في ريفرتوار الفرق الكبرى .

والى جانب ما تقدم من المسرحيات الغنائية التاريخية ، كانت هناك أشكال بدائية متنوعة من التسلية الكوميديّة تصاغ بالعامية . ومن خلال هذه الصور شقّ « الحسن المصري » طريقه إلى الكوميديا . من هنا يتحتم علينا أن نتعرف على هذه الصور لكي نستكشف التراث الكوميدي عند « الريحاني » .

من الحقائق البديهية ، أن المصريين يعشقون المحاكاة والتشخيص ، وتبادل النكات والقفشات ، والسباب ، والغمز بالتوريات ، والساتير المحلى ، وألواناً أخرى من الكوميديا اللفظية . وقد عرف - في نهاية القرن الماضي - « أحمد فهمي الفار » كمقلد بارع يجيد محاكاة أصوات الكلاب والحمير والبقر وفصائل متعددة من الطيور^(٢٢) . كذلك اشتهر « علي كاكّا » ، الفلاح المهرج الذي كان يقلد القردة ويسير حافي القدمين ، يتدلى من مؤخرته ذيل مقوى مصنوع من قطن مضغوط ، ويمسك في إحدى يديه عصاً طويلة ، وفي الأخرى سوطاً من قطن مفتول ، يلهب به الموسيقيين والمتفرجين . وكان يؤدي رقصات إباحية ، يقلد بها حركات القردة ، ويلقي نكاتاً بذئنة^(٢٣) . كذلك عرف « محمد علي الإسكندراني » - ممثل السيرك - بتقليد اللهجة الصعيدية^(٢٤) وتخصص « سيد قشطة » - وهو ممثل يشبه الخريت

Curt Prufer, *Drama, Encyclopaedia of Religion and Ethics* ed. (٢٢) .
James Hastings (1921), pp. 872 - 879.

(٢٣) المرجع السابق .

(٢٤) حديث مع ممثل السيرك الشيخ راشد .

— فى مظهره وسلوكه — فى إلقاء النكات واستعمال الحيل اللغوية . كما برع فى تقليد النساء ؛ لما كان يتمتع به من جسم مكتنز ووجه طفولى وعينين مستديرتين . وكان « سيد قشطة » يتبادل مع جمهوره — أوزميلة فى التمثيل — النكات والقفشات (٢٥) .

ونجد أقرب الأشكال إلى الكوميديا المسرحية فى القرن التاسع عشر ، فى SKIT أو الفصل المضحك ، الذى كان يمثل المهرجون فى الأفراح وسائر الاحتفالات . ولا يقيم المستشرق الإنجليزى الفكتورى (ا. و. لين) (E.W. Lane) وزناً للفصل المضحك ، الذى كان قد شاهد أحد عروضه فى مصر ، لما كان يشتمل عليه من « نكات بذية » و « حركات إباحية » . ومع ذلك فإننا نبين من وصف « لين » أن الفصل المضحك كان يعتمد على شخصيات واقعية ، ويتضمن تعليقات ساخرة ووجهات نظر أخلاقية مباشرة . وكانت الشخصيات الدرامية فى الفصل المضحك — الذى رآه « لين » — هى : مدير الإقليم أى الناظر ، وشيخ البلد وخادمه ، وكاتبها قبطيا ، وفلاحا وزوجته ، وخمسة موسيقيين . ويحكى الفصل أن « عوض » الفلاح كان مدينا للحكومة بألف قرش صاغ ، لكنه يعجز عن دفعها لفقره ، فيُجلد ويلقى به فى السجن . وعندما تزوره زوجته فى الحبس ، يطلب منها أن تحمل عدة أطباق من الطعام إلى الكاتب لترشوه . ويتوجه المرأة إلى منزل المعلم « حنا » — الكاتب — وتسأل عنه فيدلونها عليه . وتقول له :

يا معلم حنا ، تفضل بقبول هذه الهدية وأنقذ زوجى الفلاح المدين بألف قرش » فيقول : « أحضرى عشرين قرشاً أو ثلاثين

— رشوة لشيخ البلد . فتصرف ثم تعود بالنقود وتسلمها إلى شيخ البلد ، فيأخذها ويقول : « حسن جداً ، اذهبي إلى الناظر ! » . فتعود إلى بيتها ، وتكتحل وتخضب يديها بالحناء ، ثم تذهب إلى الناظر الذى يسألهما عما تريد ، فتخبره بأنها زوجة « عوض » المدين بألف قرش ، فيقول : « وماذا تريدين ؟ » فتجيب : « إن زوجى مسجون ، وإنى أستنجد بمروءتك لتخلصه » ، ويتسم وهي تلح فى طلبها ، وتبلى رغبها فى مكافأته على هذا المعروف . فيقبل ذلك ، ويقوم بالإفراج عن الزوج ويخرجه من السجن^(٢٦) .

وقد مثلت هذه المهزلة أمام « الباشا » لتنبيهه إلى سلوك القائمين على شئون الضرائب . أن الفصل المضحك الذى شاهده « لين » كان يمثل داخل حلقة من المتفرجين تعرف بالسامر .

مع بداية القرن العشرين ، بدأ هذا النموذج من الفصل المضحك يخل مكانه لشكل مسرحى آخر غربى الطابع ، له ملامح قريبة الشبه من « الكوميديا ديلارتي » *commedia dell'arte* ، فالخادم « الأركينى » يصبح الشخصية الرئيسية فى معظم العروض . وأغلب الظن ، أن مصدر هذا التأثير الأورپى هو أن الفصل المضحك كان يشق طريقه وقتذاك إلى حلبة السيرك ، حيث كان المديرون الإيطاليون يكتبون سيناريوهات ، التى كانت تمثلها — بالقاهرة — الفرق

(٢٦) E.W. Lane, *The Manners and Customs of the Modern Egyptians* (٢٦)

(London : J.M. Dent & Co., 1908), pp. 395-397.

الأجنبية الزائرة (٢٧).

وفي أوائل القرن العشرين، شاهد المستشرق الألماني « كورت بروفر » Curt Prufer عرضاً لفصل مضحك بطله خادم يدعى « حسين ». وهذا وصف له :

« يجتمع حسين سيده الضابط وينشئ علاقات غرامية مع زوجته . ويلاحظ الزوج المخلوع - ومن وقت لآخر - الغرام الذي يلور من وراء ظهره ، وتنشأ عن ذلك سلسلة من الأخطاء والمفارقات المضحكة ، كأن يعانق الخادم سيده في أثناء جلوسه في مقعد الزوجة - دون أن يتبه الخادم لشخصية الجالس - فيتلقى لكمة فوق أذنه جزاء له . وهناك أوربي معروف يلبس قبعة طويلة منكسرة ، ويرتدى ملابس إنجليزية فاقعة الحمرة ، ويتلقى ضربات متوالية في أثناء العرض . أما الشخصيات الأخرى فهي : شحاذة سليطة ، وطباخ ، وثلاثة لصوص . ويقوم هؤلاء بمساعدة الخادم ، إذ يسرقون ملابس الضابط في أثناء نومه . والحوار - كما هو شأن الفصل المضحك دائماً - نثر عاى وماجن ، مليء بالشتائم والأباحيات » (٢٨).

وبالرغم من أن استعمال مثلث الحب - الزوج والزوجة والرجل الثانى أو المرأة

(٢٧) يؤيد هذا رأى الكاتب المسرحى الفريد فرج .

Prufer, *Encyclopaedia of Religion and Ethics*. (٢٨)

الثانية - مستوحى من الغرب ، كما هو شأن الشخصيات النمطية ، فإن الفصل المضحك قد اصطبغ تماماً بالصبغة المصرية . وإذا كان للريحاني ولع خاص بضرب الموظف البريطاني فهي إحدى الحيل الكوميديّة الأساسية في فarsاته المبكرة.

ولعل الفرقة التي شاهدها بروفر - في مصر - هي فرقة الممثل السوري « جورج دخول » ، الذي كان يقدم عروضه في مقهى « كامل » وكان الخادم « كامل » يمثل الشخصية المحورية في مسرحه . وقد تدرب « دخول » على التمثيل في فرق « البانتوميم » التركية والأرمنية وفرق « خيال الظل » السورية^(٢٩) . وتلتقى في الفصل المضحك - الذي اشتهر به جورج دخول - تأثيرات « الميلودراما » الموسيقية الشائعة « والكوميديا ديلارتي » . وإلى جانب الخادم الماكر « كامل » ، توجد شخصيات : العاشق والعشيقة والشرير الذي يكون عادة ملكاً أو وزيراً . ويبدو العاشق دائماً ناعم المظهر ، يرتدى ملابس حريرية وحذاء أنيقاً ، ليحبر عن مكانته الرفيعة في المجتمع . ولا بد - إلى جانب ذلك - من أن يكون شجى الصوت . أما العشيقة ، فكان يؤدي دورها صبي يحسن الغناء ، إذ كان غناء العشاق يمثل عنصراً أساسياً في الكوميديا في تلك المرحلة المبكرة .

كان الخادم كامل - وهو عصب الفصل المضحك - يرتدى بدلة مرتقة ، زاهية الألوان ، ويضع طربوشاً طويلاً مدبباً ، ويتتعل زوجاً من القباقيب ، وقد لظنخ وجهه بمسحوق أبيض ، وكحل عينيه ، وصبغ أنفه ووجنتيه بلون أحمر قان ، وألصق شارباً ضخماً ينثنى أحد طرفيه إلى أعلى . وأبرز صفات هذا الخادم أنه

(٢٩) حديث مع جوزيف دخول ، وهو ابن فنان الارتجال جورج دخول .

كان يتصف بالحيوية والمكر ، ويتحدث بلهجة سورية مضحكة^(٣٠) . وقد لفت « دخول » الأنظار إليه ، مما أغرى ممثلين عديدين بتقليده ، فأطلق على نفسه اسم « كامل الأصلي » تمييزاً عن الآخرين الذين كانوا يرتدون زيّاً مماثلاً ، ويستعملون اسم « كامل » للشخصيات التي يمثلونها^(٣١) .

وقد استوحى « دخول » **فصله المضحك** من بيئة حي الحسين ، حيث ازدهرت الكوميديا المصرية المرتجلة ، في مسارح بعض المقاهي ، مثل « دار السلام » و « الكلوب المصري » . وقد اكتسب **الفصل المضحك** - على أيدي المقلدين المصريين - طابعاً محلياً ، وذاعت شهرته لفحشه ومجونته . وحديث بالذكر أن زبائن المقاهي كانوا من الرجال فقط . وهكذا أصبح **الفصل المضحك** يتوسع الانتشار ، حتى إنه دخل المسرح - في نهاية - على شكل فاصل هزلي يقدم بين فصول المسرحيات الخادة ، أو في نهايتها . ولا يزال **الفصل المضحك** يمثل اليوم في الاحتفالات الشعبية والسيركات . وفيما يلي وصف موجز لفصل شاهدهته المؤلفة في « سيرك الحلو » عام ١٩٦٥ :

في البداية ظهر عجوز متصاب ، أخذ يخاطب المتفرجين بأن الوقت قد حان لكي يبحث عن زوجة جديدة . لكن العروس ليست سهلة المنال . لهذا لا نجد ابنته - التي تريد أن تتزوج من شاب تحبه - مفرّاً من

(٣٠) المصدر السابق .

(٣١) من أشهر مقلدي جورج دخول : محمد المغربي ، وحافظ ليون ، وحافظ عباس ، وعبد القادر سليمان ، وحنا طخّان ، ويوسف الدرعلي ، وسيد أبو النصر ، ومحمد كمال المصري الذي صار فيما بعد من ألمع ممثلي فرقة الريحاني في سنواتها ، واشتهر بشخصية شرفنطع .

الانتظار ، لأن أباهما يريد أن يتزوج أولاً ، فلا سبيل لأن يتحقق أملها ما لم يعثر على زوجة . وحتى لا يطول انتظارها وفتاها ، يتقدم خادم الأسرة لمساعدة العاشقين ، ويعرض عليهما أن يؤدي دور عروس الأب العجوز . فتلبسه الابنة وحبيبا فستاناً طويلاً ، ويضعان وسادة على مؤخرته ، ثم يلطخان وجهه بالمساحيق والأصباغ ، ويسميانه « أنيسة » . ويؤتى بالأب فيقبل مسروراً — في اغتباط — الزواج من « أنيسة » ، وهو يتحسس مؤخرتها . ويتوافد الضيوف (وكلهم يعلمون بالحقيقة) لتهنئة العروسين . ثم يتركونهما وحيدين . عندئذ يحدث مالا يمكن تجنبه . ولا يشفع لأنيسة خجلها وتمنعها ، فيضيق عليها العجوز الخناق ويصوب نحوها يد المقشة . ويشهد الجمهور إجماعه الداعرة ، ولا ينقذها من هذا المأزق سوى التخلص من حيل التنكر .

ولقد أعيد — في نفس الليلة — تمثيل هذا الفصل . غير أنه اتخذ شكلاً مختلفاً تماماً عن شكله في المرة الأولى . فقد جلس في الصف الأمامي حفنة من الشبان الرقعاء ، وأخذوا يعلقون بصوت مرتفع على الأحداث والتمثيل . فسرعان ما استجاب الممثلون لتعليقاتهم ، واشتعل الموقف على الفور ، واشترك الجميع في تبادل النكات البذيئة . ولا شك في أن اشتراك المتفرجين في العرض ألهب حماس الممثلين ، حتى إن الحوار اكتسب مزيداً من النكات والقفشات ، وأشاع متعة أكثر من ذي قبل . وبذلك أصبح العرض الكوميدي أشد إباحية وفحشاً .

تلك هي البدايات الأولى للكوميديا المصرية الحديثة ، التي تتميز بجديتها برغم بطء مسيرتها . ففي تلك الفترة ، كان المسرح يعد فناً بدائياً لم تبرغ ذاتيته بعد ،

وإن أخذ يحاول - عن طريق الفصل المضحك - اكتشاف براعم شكل على صحيح له . ففي العقد الثاني ، نشأت - من الفصل المضحك - « فارسات » الريحاني المعروفة « بالقرانكو - آراب » ، التي احتفظت بما كان يشتمل عليه الفصل المضحك - في القرن التاسع عشر - من شخصيات نمطية ومجون وشتائم وموسيقى . ومن بعدها احتفظت « أوبريتات » الريحاني بتلك الخصائص التي تطورت عن كوميديات « القرانكو - آراب » ، والتي ظل الجمهور يشاهدها - حتى أواخر الثلاثينيات - في الكوميديا الاجتماعية التي تمثل المرحلة الأخيرة من فنه .

الفصل الثاني

نشأ الريحاني

كانت أول محاولة مبتكرة أسهم بها «الريحاني» في مجال الكوميديا المصرية ، عبارة عن «سكينش» كوميدي أطلق عليه : «الفرانكو-آراب» Franco Arabe وينتمي هذا الشكل قطعاً إلى تراث الفصل المضحك . لكنه في الوقت نفسه ، يدل على تأثير الريحاني بالشكل الأوروبي المركب ، وعلى دراية بالتأليف الدرامي تتجاوز إمكانيات الفصل المضحك . ولكي نلم بالخصائص التقنية لأعمال الريحاني ، ينبغي أن نتحدث عن نشأته واتجاهه لتمثيل هواية واحترافاً .

ولد نجيب إلياس الريحاني بالقاهرة عام ١٨٩٢ ، من أب عراقي وأم قبطية . وقد أمضى طفولته في حي باب الشعرية ، الذي كان مقر الطبقة المتوسطة في ذلك الوقت . وكان أبوه يمتلك مصنعاً للجيس يدرّ عليه ربحاً وفيراً ، يكفل لزوجته ولأبنائه حياة كريمة^(١) . وقد التحق نجيب في صغره بمدرسة «الفرير» حيث تلقى تعليمه بالفرنسية . وكان يتميز في هذه المرحلة بعلوّه وميله للعزلة وانكبابه على الدراسة ، وأظهر معها استعداداً طيباً للأدب . وكان الأدباء المفضلون لديه : فيكتور هيجو

(١) المادة البيوجرافية لهذا الجزء مأخوذة بعضها من «مذكرات الريحاني» ، والآخر من سيرة ناقصة بقلم «عثمان العتيل» .. ومن معلومات أدلى لي بها الأستاذ بديع الريحاني .

ولافونتين وموليير ، ومن الشعراء العرب : المتنبي وأبو العلاء المعري .
وكان يتلو الشعر — أحيانا — في حضور مدرس اللغة العربية فكان هذا يعجب
بإلقائه الجيد ويثني على حبه للتمثيل ، مما رشحه — خلال سني الدراسة — لأن
يشترك في المسرحيات المدرسية . ولم يمض وقت قصير حتى أسند إليه رئاسة
فريق التمثيل . وكان حين يعود إلى بيته ، يغلق باب حجرته ، ويدرب نفسه على
الإلقاء بصوت مرتفع .

ومات أبوه وهو طالب . وظهر أنه أوصى بكل ثروته لابنة أخته اليتيمة ، بحجة أن
لبنائه قادرين على إعالة أنفسهم ، في حين أن المرأة لا تستطيع . وكان أن وجد
الابن الأكبر « توفيق » كاتب المحكمة — نفسه مشغولا عن إعالة الأسرة . حتى
إذا حصل نجيب على « البكاوريا » — وهو لم يبلغ السادسة عشرة بعد — التحق
بعمل بالبنك الزراعي ، ليساهم بدوره في الإلتفاق على أسرته .

وفي البنك الزراعي ، تعرف « الريحاني » على « عزيز عيد » ودو نخرج سوري
شاب — فلم تلبث أن جمعت بينهما صداقة متينة ، تأصل حب الريحاني
للمسرح في ظلها ، إذ أخذ الصديقان يترددان معاً — لعدة أشهر — على الفرق المسرحية
بالقاهرة . وتمكنا من الحصول على وظيفة « كومبارس » بدار الأوبرا ، حيث
كانت الفرق الأجنبية تعمل في موسم الشتاء ، وبذلك أتبع الريحاني مشاهدة تمثيل
مونييه — سيلى Mounet-Sully وكوكلان Coquelin ولوسيان جيتري Lucien Guitry
وسارة برنار Sarah Bernhardt . وفي أواخر ١٩٠٧ ، قرر « عزيز عيد » تكوين
فرقة خاصة . فلم يلبث أن ظهر « جوق عزيز عيد » ، في سبتمبر من العام نفسه .
وكان من الطبيعي أن ينضم الريحاني إلى هذه الفرقة التي تخصصت في تمثيل فarses
فيدو (Feydeau) ، مثل جرانجوار Gringoire ، وهي من ترجمة « عزيز عيد » .

كان عزيز عيد مشغولاً بالكوميديا أكثر منه بالميلودراما ، متطلعا إلى ترقية الكوميديا المصرية المحلية . لذلك كان يعتقد أنه على الجمهور أن يتعود كوميديا أرق من الفصل المضحك والأوبريتات التي كانت الفرق السورية تمثلها ، إيماناً منه بحاجة الجمهور إلى مشاهدة « الفارس » الفرنسي ، ليتعرف على موضوعات الحياة المعاصرة وقواعد البناء الكوميدي .

ولما كان الريحاني قليل الاهتمام بالكوميديا ، فإنه لم يلبث أن انفصل عن الفرقة . إذ كان — ككثيرين من أبناء جيله — متأثراً بالرأى القائل بأن الدراما الجادة وحدها هي الجديرة بالمشاهدة . لكنه لم يلبث أن تحول عن هذا الرأى بل إنه أخذ يعارضه بشدة .

ولم يكن انصراف الريحاني للمسرح يسمح له بالانتظام في عمله بالبنك ، ففصل منه بعد قليل ، وأخذ يمضي أكثر أوقاته في المقهى ، كما تعود أن يفعل كلما ترك عملاً وأخذ ينتظر آخر . وذات يوم ، عرض عليه الممثل السوري « أمين عطا الله » الذي كان قد تعرف عليه في فرقة عزيز عيد — العمل بفرقة أخيه سليم بالإسكندرية ، فقبل الريحاني على الفور . وكانت أول مسرحية مثلها الريحاني ؛ « شارلمان » ، التي أسند إليه فيها دور الإمبراطور الفرنسي ، وهو دور ثانوي . ويذكر أنه أدى دوره بنجاح في ليلة الافتتاح مما أثار عليه إعجاب الممثل — المدير سليم عطا الله ، فقرر فصله .

وبعد فترة طويلة قضاهما بلا عمل ، تحول للبحث عن عمل في مجال آخر غير المسرح . وأخيراً التحق بشركة السكر بالصعيد . وسارت أحواله على ما يرام خلال سبعة أشهر ، إلى أن أغرم بزوجة مدير الحسابات . ولسوء حظه فوجئ ذات

ليلة في أثناء محاولته التسلل إلى غرفة نومها، في حين كان الزوج متغيباً في القاهرة .
وذاعت أنباء الفضيحة في البلدة ، ففصل الريحاني من عمله ، وعاد إلى القاهرة ،
وإلى الجلوس في المقهى .

ولقد استطاع أن يعول نفسه — لفترة من الزمن — عن طريق الترجمة ، حتى
وجد عملاً بفرقة الشيخ « أحمد الشامي » ، وهي فرقة جواله مشهورة ، ترجم لها مسرحيتين
فرنسيتين إحداهما « عشرون يوماً في الظل » (Vingt Jours à L'Ombre) التي
حولها — فيما بعد — إلى مسرحية طويلة من إعداده . وكانت ظروف العمل بالفرقة
شاقة وبدائية ، إذ كانت العروض تقدم على ألواح خشبية مرصوفة فوق براميل ،
وكان الريحاني ينام على الأرض ، ويتقاضى أجره لبناً وبيضاً . لكنه كان يتقبل
الأمر بروح مرحة . وذات يوم ، فوجئ بزيارة أمه له ، وكانت قد طردته من
بيتها لما رأت منه إصراراً على مزاوله التمثيل . وأخذت في إقناعه بترك هذه البيئة
الوضيعة ، والعودة إلى الحياة « الكريمة » ، فقد كانت تحمل إليه — في نفس الوقت —
خطاباً من شركة السكر ، يتيح له العودة إلى عمله السابق . وتقبل الريحاني
العرض مستسلماً لأنه كان قد ذاق الهوان في هذه الفرقة . وتبع أمه إلى القاهرة
حاملاً متاعه البسيط ، ومنها سافر إلى شركة السكر بنجع حمادى .

وقضى الريحاني عامين في هلو الريف ودعته ، إلى أن تلقى — ذات يوم من
أيام عام ١٩١٢ — رسالة من عزيز عيد يخبره فيها بإنشاء فرقة درامية جديدة تولى
إدارتها الممثل جورج أبيض ، الذى كان قد عاد من باريس ، حيث درس الفن
المسرحى تحت إشراف الممثل الكبير سيلفان Sylvain . وكانت هذه الخطوة بمثابة
إحياء للآمال في إنعاش الحياة المسرحية بالقاهرة . وقرأ الريحاني هذه الرسالة بهلوه
مصطنع . ومع أنه لم يكن مستعداً للمخاطرة باستقراره مرة أخرى ، فإنه لم يعد

يستطيع مقاومة إغراء المسرح ، بعد أن طالع في الصحف أنباء نجاح فرقة « أبيض » .
فحصل على إجازة ، وسافر إلى القاهرة ، وهناك شاهد جميع مسرحيات « جورج
أبيض » ، ثم عاد بعد شهرين إلى عمله لنفاذ تقوده ، وإن كان شغفه بالتمثيل
قد صار أقوى من ذى قبل .

ومضى عامان آخران ، لم يطرأ فيهما تغيير يذكر على حياة الريحاني ، سوى
أن عرافة فرنسية تنبأت له بأحداث في المستقبل ، قدر لها أن تتحقق بعد سنوات ،
مما جعله مديناً لتلك المرأة بإيمانه بالقدر والحظ .

وفي عام ١٩١٤ ، فصل الريحاني مرة أخرى من شركة السكر ، فالتحق — بعد
عودته إلى القاهرة — بفرقة جورج أبيض ، الذي كان قد ضم — قبيل ذلك — فرقته إلى
فرقة سلامة حجازي . وكانت أول مسرحية يظهر فيها الريحاني ، هي « صلاح الدين
الأيوبي » . وهي ميلودراما تاريخية ، مثل فيها دور ملك النمسا . إلا أنه تقمص
الدور بصورة مغايرة للنص مما جعل الجمهور يحظى بتسلية ممتعة ذلك أن فكرة
لامعة خطرت للريحاني ، فظهر في هيئة « فرانتس جوزيف » إمبراطور النمسا في
ذلك الوقت (سنة ١٩١٤) ، فضج الجمهور بالضحك . ويروي الريحاني في
مذكراته قصة هذه الحادثة :

« اندفع جورج أبيض ثائراً مثل ريتشارد قلب الأسد ، ففوجئ
بمظهرى هذا . وتبخرت حماسه ، وانطفأت شعلته ، وأحسست
بأنه يغالب عاصفة من الضحك تكاد تنفجر على شفثيه ومن أسارير
وجهه ! .. كل ذلك وأنا واقف في مكاني لا أبتسم ولا أخالف
طبيعة الموقف . . أقول إن « جورج أبيض » دخل ثائراً ، وهو
نجيب الريحاني

يصرخ مردداً كلمة ريتشارد الماثورة : « ويل لملك النمسا من قلب الأسد ! » . . . ولكن ويل إيه وبتاع إيه . ما خلاص ما خلاص جورج ما باقاش جورج والمسرح بقى عيظه ، والحابل اختلط بالنابل زى ما يقولوا « (٢) » .

وعلى أثر ذلك الحادث ، فصل الريحاني من الفرقة . ولم يصبح بلا عمل فقط بل إنه وجد جميع الأبواب مغلقة في وجهه كذلك . . .

وأخذ الريحاني يتردد على المقهى يومياً ، ليقضى أوقات فراغه . ولحق به عزيز عيد ، الذى ترك هو الآخر فرقة أبيض مع صديقه اللبنانية روز اليوسف وجلس الاثنان يتشاوران في أمر مستقبلهما ، وسرعان ما انضم إليهما بعض الممثلين الذين كانوا يعانون الإفلاس والبطالة مثلهم ، ومنهم : أمين صدقي (مؤلف مسرحي ومترجم يجيد الفرنسية) واستيفان روسي ، وحسن فائق ، وعبد اللطيف جمجوم . . . وكانوا جميعاً يتطلعون إلى تكوين فرقة جديدة ، فجلسوا ينسجون أحلام المجد المسرحي .

و ذات يوم ، قدم لهم ثرى من رواد المقهى عشرة جنيهات ، ليبدءوا في تكوين الفرقة . فأنشأوا بهذا المبلغ « فرقة الكوميدي العربي » في صيف ١٩١٥ ، تحت إشراف عزيز عيد . . . واستهلت الفرقة نشاطها في مسرح « برنتانيا » بإحدى فarsات فيدو Feydeau ، هي « خل بالك من إميل » *Occupe-toi d'Amélie* وهي من ترجمة أمين صدقي . وأعلن عزيز عيد أن مشاهدة هذه المسرحية مقصورة على الرجال فقط ،

(٢) نجيب الريحاني ، مذكرات (القاهرة : دار الهلال : ١٩٥٩) ، ص ٥٠ .

إذ ما من سيدة مصرية محترمة كانت - حتى ذلك الحين - تجرؤ على حضور عرض مسرحية تشيد بمغامرات مومس . وعلى الرغم من طراقة موضوع المسرحية . فإن جمهور الرجال أخفق في تذوق « فيلو » ، لأنه لم يكن يتقبل عرضاً بلا موسيقى . كذلك هاجم النقاد « إمبلي » بحجة مخالفتها « للواقع والمنطق والأخلاق »^(٣).

وبعد شهرين انتقلت الفرقة إلى مسرح آخر أقل تفقات ، وهو مسرح « الشانزليزية » بالفجالة . ولم يكتب لهذه المحاولة النجاح . والسبب هو أن « فارسات » عيد الفرنسية ، كانت تخدش حياء الجمهور . وانخفض دخل الفرقة عما كان عليه في مسرح « برتانيا » ، مما أدى إلى توقف عروضها . فاضطر عيد إلى ضم فرقته إلى فرقة عكاشة في ٣ نوفمبر ١٩١٥ ، كما كان يفعل معظم أصحاب الفرق في ذلك الوقت . وفي نهاية الأمر ، حل فرقته ، وعاد إلى عمله السابق بفرقة أبيض^(٤).

ويرجع فشل محاولة عيد الثانية في مجال الكوميديا إلى الأسباب الآتية :

أولاً : أن الجمهور أحس بالهزل أمام فارسات عيد الحرية . حتى إن عنوان إحداها ، « ياستي ما تمشيش كله عريانة » Madame ne Marchez Pas Donc Toute Nue أثار حملة نقد عنيفة في الصحف ، إذ خشي البعض - بوحى العنوان - أن تظهر ممثلة عارية على المسرح^(٥).

(٣) محمد تيمور ، « خواطر تمثيلية » ، عزيز عيد ، جريدة « المنبر » (أكتوبر ١٩١٨) .

(٤) المصدر السابق .

(٥) فاطمة اليوسف ، ذكريات (القاهرة : ١٩٥٣) ، ص ٢٩ .

ثانياً :- أن الجمهور كان يعتقد أن الميلودرامات الموسيقية وتراجيديات أبيض الكلاسيكية هي وحدها الأشكال المسرحية الجديرة بالاحترام ، وأن الكوميديا - وبخاصة الكوميديا المكتوبة بالعامية - لا تستحق الاهتمام .

وعلى الرغم من فشل فرقة عيد ، فإنها كانت علامة بارزة في تاريخ الكوميديا المصرية . إذ كان إخراج عيد مطابقاً لأسلوب الإخراج الفرنسي . وكان يجري تدريباته بعناية تامة وفقاً لمعايير حرفية . كذلك كان عيد يحرص على دراسة النص عدة مرات مع الممثلين ، وإجراء تدريبات لمدة أسبوعين على الأقل ، بدلا من اللحظات الستة المعتادة في فرق ذلك العهد ، والتي كانت تجري على عجل . وكانت ديكورات مسرحياته أيضاً ، تنزع إلى التجديد . فكانت الميلودرامات تمثل أمام جبال من عجينة الورق ، ومناظر طبيعية مرسومة على الستائر الخلفية ، في حين كان يستخدم عيد صالونات عصرية وملابس حديثة في الفarsات المترجمة^(٦) .

وفي فرقة عيد ، تلقى الريحاني تدريباته الفنية الوحيدة في حياته . إذ تعلم فن الإخراج ، وتعرف على تكنيك الفارس الفرنسي ، الذي قدر له أن يكون ذا الأثر الأكبر على أغلب مسرحياته التالية ، وأخيراً ، تأكد الريحاني من أن موهبته التمثيلية تتألق في الكوميديا ، وذلك بعد براعته في أداء دور « بوشيه » Pochet (والداميلي) :

« إن نجاحي - كما يقولون - في هذا الدور جاء عجباً مذهلاً لي .
 إنني أحب الدراما وأجيدُها ، وما توقعت أبداً أن ينال تمثيلي لهذا الدور
 « بوشيه » الفكاهي كل هذا النجاح الكبير الذي أحرزته في تلك

(٦) لقاء مع أمين عطا الله .

الليلة . . ولقد لفت نجاحى وإقبال الجمهور وتهليله وصياحه أنظار زملائى فى الفرقة ، وخاصة صديقى عيد . وكان سبباً فى إصرار عزيز على تمثيل الأدوار الفكاهية دائماً^(٧) .

على أن الريحانى لم يلبث أن اختلف مع عيد فى إحدى المسائل الحيوية . فقد كان يرى أن اقتباس المسرحيات الفرنسية ينبغى أن يتمشى مع ذوق المجتمع المصرى وعاداته ، وألا تخرج هذه المسرحيات مطابقة لصورتها الأصلية . واتسعت هوة الخلاف بينهما ، حتى اضطر الريحانى إلى ترك الفرقة فى أبريل ١٩١٦ بعد أن أتم تدريباته ، مكملًا بذلك المرحلة الأولى من حياته فى المسرح ، مؤهلاً لكى يشق طريقه الخاص .

(٧) عثمان المتبل ، نجيب الريحانى (القاهرة : بلون تاريخ) ص ٢٥ .

الفصل الثالث

« الأيه دي رور » : كشكش بك (١٩١٦ - ١٩١٧)

(ABBAYE DES ROSES)

بانفصال الريحاني عن عزيز عيد تبدأ المرحلة الثانية من حياته الفنية ،
التي بدأ يلمع فيها كفنان كوميدى أصيل ، ابتكر ما يعرف باسم كوميديا
« الفرانكو-آراب » (Franco-Arabe) كما ابتكر شخصيته المشهورة « كشكش بك » ،
العمدة الرينى .

وحتى يونية سنة ١٩١٦ ، كان الريحاني متعطلا ، تمضى حياته بلا هدف .
وفى ذلك الوقت ، تدخل القدر (وكان الريحاني يؤمن بالقدر إيمانا عميقا) فى صورة
أحد أصدقائه القدامى ، ويروى الريحاني قصة لقائه به قائلا :

« وفى تمام الساعة الواحدة من مساء أول يونية عام ١٩١٦ ، كنت
جالسا فى بوفيه « تياترو برنتانيا » ، مفلسا كالعادة ، وإذا بى
أرى شخصا يهبط على فى ستره فاخرة ، وعصا ذهبية المقبض ،
ونخاتم يلعب شعاعه بالنواظر . فلما جلس إلى جانبي ، أخرج من
جيبه علبة سجائر فاخرة من الفضة ، وفى حركة أرستقراطية فخمة
ناولنى سيجارة »

أتدري يا عزيزى القارئ من هو هذا « الوارث » العظيم الذى

وصفت ؟ إنه استيفان روسى ، زميل العناء والشقاء . . استيفان الذى كان زى حالى يشتهى سيجارة ماركة الحمل والاحق ماركة الكوز»^(١) .

وأخذ روسى يحدثه عن مصدر ثروته ، وكيف أنه بعد انفصاله عن فرقة عزيز عيد ، وجد عملاً بكباريه « الأبيه دى روز » الذى كان ملكاً ليوناني يدعى « روزاتى » Rosatti . هناك كان استيفان يقدم تمثيليات « خيال الظل » ، ويؤدى مع إحدى الممثلات مشاهد غرامية كوميدية خلف ستارة شفاقة تضاء من الداخل ، فتسقط ظلالهما على الستار . وهذا اللون من التمثيل كان مألوفاً لدى جمهور الكباريه ، وكان روسى يتقاضى عن دوره أجراً مرتفعاً ، بلغ ستين قرشاً فى الليلة الواحدة^(٢) .

وطلب الريحانى من روسى أن يجد له عملاً مماثلاً فى « الأبيه دى روز »^(٣) . وكان دور الريحانى فى تمثيلية « خيال الظل » بسيطاً للغاية . إذ تقدم راقصة أجنبية حسناء « نمر » « ثيرة » وراء الستار — بمصاحبة الريحانى ، الذى كان يؤدى دور خادم نوبى ، على رأسه طربوش مراكشى . وكانت الكوميديا تنبع أساساً من التلاعب بزر الطربوش ، أو مغازلة الراقصة ، أو الاستجابة لحركاتها المثيرة بحركات هزلية^(٤) . وكان أجر الريحانى أربعين قرشاً عن الليلة الواحدة . وهو ما يعد ثروة إذا ما قورن

(١) نجيب الريحانى ، مذكرات ، ص ٦٩ .

(٢) المصدر السابق .

(٣) تقول « روز اليوسف » فى ذكرياتها أن الريحانى حصل على هذه الوظيفة بواسطة صديقه لوسى ، وأن روزاتى كان يدفع له مبلغ ٢٥ جنيهاً فى الشهر ، ليخرج مسرحيات شبيهة بتلك التى كان يمثلها فى فرقة عزيز عيد .

(٤) لقاء مع أمين عطا الله .

بالقرشين أو الثلاثة التي كان يتكسبها في فرقة عيد^(٥).

وفي تلك الفترة ، توافدت الجيوش الأوربية على مصر ، وصار معظم رواد كباريه « الايبه دى روز » من الجنود الأجانب . ورأى الريحاني أن الوقت قد حان لكي يهجر دوره في تمثيلية « خيال الظل » الهابطة ، فأقنع « روزاني » — صاحب الكباريه — بأن يسمح له ولروستى بتقديم كوميديا قصيرة من فصل واحد بالفرنسية . إلا أن هذه الخطوة لم تنجح ، إذ أن كل ما كان يحرص عليه الرواد — من مصريين وأجانب — هو مشاهدة الحسناوات (من راقصات ومغنيات) على منصة العرض . وما أن كان تمثيل المسرحية الفرنسية يبدأ ، حتى كان المشاهدون يديرون ظهورهم للمنصة ، ويتبادلون الأحاديث^(٦) .

وذات يوم — من صيف ١٩١٦ — خطرت له فكرة جديدة ، في وقت حل به الإرهاق بسبب جهوده المستميتة ، وانتابه فيه إحساس مرير بالحنية لإعراض الجمهور عنه . وكانت هذه الفكرة هي شخصية « كشكش بك » . وقد تضاربت الآراء في تفسير نشأة هذه الشخصية . فمن رأى يقول إن الفكرة مأخوذة عن الكاتب المعاصر — إذ ذاك — « أحمد شفيق المصرى » ، إلى رأى آخر بأن « كشكش » هذا مستوحى من شخصية « ساتيرية » تحمل نفس الاسم ، جاء ذكرها في صحيفة معروفة في تسعينيات القرن الماضي ، وهي « حمارة منيتى »^(٧). وهناك رأى ثالث يرجع شخصية كشكش إلى عمدة مشابه جاء ذكره في كتاب « حديث عيسى ابن هشام » الذى ظهر عام ١٩٠٧^(٨) . وتقول روز اليوسف إن الريحاني

(٥) مذكرات ، ص ٧٩ .

(٦) المصدر السابق ، ص ٧١ .

(٧) لقاء مع أمين عطا الله .

(٨) من حديث تليفزيوني للدكتورة سهر القلماري .

أخذ شخصية «كشكش» من ميلودراما قصيرة بعنوان «القرية الحمراء» ،
 أخرجها «عيد» عام ١٩١٧^(٩). واسم «كشكش» - كما قالت روز اليوسف -
 هو اسم التدليل الذي كانت تنادى به الريحاني صديقه الفرنسية «لومي دي
 فريزني». ومع ذلك فليس هناك أى دليل على صحة هذه الآراء. وربما كانت جميعها
 غير صادقة بالمرّة. ومع كل ، فن الأفضل ، لكى نصل إلى غايتنا ، أن نتقبل -
 بشيء من التحفظ - رواية الريحاني نفسه عن كيفية ظهور شخصية «كشكش» .
 وحدير بالذكر أن عمده الريف كانوا معروفين للريحاني ، فكثيراً ما كان
 يلتقى بهم فى أثناء عمله بالبنك الزراعى ، عندما كانوا يترددون عليه للحصول على
 قروض ، بعد تقديم أموالهم أو تعرضهم للاحتيال فى المدينة ، على أن تسدد القروض
 بعد عودتهم إلى قراهم أو تقيد كدين يخضم من ثمن محصول العام التالى . من هنا
 أخذ الريحاني يطبع صورة «كشكش» بلبسات تهكمية مرحة . ويرى
 لنا الريحاني - فيما يلى - كيف ابتكر شخصية «كشكش» التى خطرت له
 فكرتها ذات ليلة ، قبيل الفجر :

**« لست أدري أكنت فى تلك اللحظة ذاتاً أم مستيقظاً ، وإنما الذى
 أوكدته أنى رأيت بعينى رأسى خيالا كالشبح ، يرندى ابخرة والقفطان وعلى**

(٩) فاطمة اليوسف : ذكريات ص ١٨. تقول «فاطمة اليوسف» فى ذكرياتها، إن
 «القرية الحمراء» مقتبسة من قصة لموباسان . لكننا لم نثر على أثر هذه المرحية . لهذا
 لا نستطيع أن نؤيد هذا الرأي . وإننى أشك فيما قالت «فاطمة اليوسف» ، لأنها ترجع تاريخ
 «القرية الحمراء» إلى عام ١٩١٧ ، ونحن نعلم أن الريحاني ابتكر شخصيته «كشكش» فى
 عام ١٩١٦ . ويخطئ كذلك المستشرقان «تفيل بربور» و«جاكوب لانغ» ، فى
 اعتقادهما بأن «كشكش» كان من ابتكار عزيز عيد ، بل أنه فى سنة ١٩٠٨ كان
 يمثل دور العمدة فى فرقة «جالترى» الفرنسية التى كانت تمثّل فى مسرح عبد العزيز (انظر
 إلى التياترو (نوفمبر ١٩٢٤) ص ٢٨٨)

رأسه عمامة ريفية كبيرة ، فقلت في نفسي ، ماذا لو جئنا بشخصية كهذه وجعلناها عماد روايتنا ؟

« ولم أتوان في نفس الدقيقة ، وكانت الساعة الخامسة صباحاً ، فقامت من فراشي ، وأيقظت أخى الصغير ، وكان لى خير عون وساعد ، ورحت أملى عليه هيكل الموضوع الذى صممت على إخراجه ، وكان عبارة عن عمدة من الريف وفد إلى مصر ، يحمل الكثير من المال ، فالتف حوله فريق من الحسان أضعن ماله ، وتركته على الحديدة ، فعاد إلى قريته بعض بنان الندم ، ويقسم أغلظ الأيمان بأن يثوب إلى رشده ، وألا يعود إلى ارتكاب ما فعل » (١١) .

هكذا ابتكر الريحاني « كشكش بك » عمدة القرية ، وهو رجل عجوز لكنه شهوانى ، ومحبوب لطيبته وسذاجته ومرحه وشغفه بالحياة . و« كشكش » هذا رينى الطباع ، فيه براءة الريفين وخفهم الفطرية . وعلى الرغم من مكره ودهائه إلا أنه برىء من زيف المدنية وخداعها وتفاقها .

وإذا انتقلنا إلى كوميديات « Franco-Arabe » القرانكو-آراب ، التى ظهر فيها « كشكش بك » ، أول ما ظهر ، نجد أنها عبارة عن مسرحيات ذات فصل واحد ، يستغرق عرض الواحدة نحو ساعة ، وأن موضوعها وشخصياتها ونكاتها مستمدة من واقع البيئة المصرية . وهى من ناحية المضمون بسيطة وساذجة . لهذا كانت تمثل بحسب ظروف « الكباريه » . ويجمع بناؤها الفنى بين تكنيك القاريس الفرنسى المتبع عند Feydeau « فيلو » ، وأسلوب الفصل المضحك . وترجع أهمية هذه الكوميديات

وجوبها إلى شخصياتها الدرامية *dramatis personae* ، فهي تشكيلة من شخصيات نمطية ، معظمها مستمد من الفصل المضحك ، وتشبه شخصيات الكوميديا ديلاوتي *commedia dell'arte* لكنها ذات خصائص مصرية محلية. ومن الطبيعي أن يكون « كشكش بك » الشخصية المحورية . وكشكش في أغلب الأحيان حماة تدعى « أم شولح » ، وهي عجوز « شلق » سليطة اللسان تثير له المتاعب. والشخصيات الرئيسية في المسرحية ، تتألف من : خادم خاص يدعى « زعرب » - وهو خفير القرية في نفس الوقت - و « شولح » أخ زوجته وهو صبي ساذج. هناك أيضاً شخصيات مألوفة تمهد للحدث أو تنميه وهي : القواد ، وهو عادة أجنبي محلي (خواجه) مهمته إحضار الحساوات لكشكش بك ، والحواجا (وهو يوناني غالباً) الذي يمتثل على كشكش ليسلبه أمواله ، وامرأة أوربية (أوعلة نساء) تفرى كشكش بفتنتها . والممثل وهو شخصية تؤدي وظائف مختلفة لخدمة الحكمة ، لكن وظيفته الرئيسية هي السخرية من التراجيديات المعاصرة « الجادة » ، بالاستجابة الميلودرامية للمواقف ، دون معنى . وقد تخلى الريحاني فيما بعد عن بعض هذه النماذج ، كما أضاف إليها نماذج أخرى ، لكنها ظلت قريبة الشبه من كوميديات « الفرانكو - آراب » الأولى التي مثلت في « الايه دي روز » .

• • •

ولم تكن كوميديات « الفرانكو - آراب » مجرد روايات متطورة عن الفصل المضحك ، بشكل أو بآخر ، بل إنها تختلف عنها اختلافاً واضحاً في ثلاثة مواضع : ذلك لأن نصوصها مكتوبة وليست مترجمة ؛ وحوارها مزيج من العربية وبعض اللغات الأوربية ، وعلى الأخص الفرنسية . وأخيراً ، نجد أن الأدوار النسائية ، التي كان يؤديها صبية ورجال ، قد أسندت في هذه الكوميديات إلى ممثلات فتيات .

وهناك - بلا شك - عوامل تاريخية واجتماعية ساعدت على ظهور هذا الشكل العجيب من الكوميديا . ففي السنوات السابقة على قيام الحرب ، والتالية لها مباشرة ، ازداد نمو السكان وازدهرت زراعة القطن ، المصدر الرئيسي للدخل القوي في ذلك الوقت . وأدخلت في مصر أساليب التعليم الغربي . وصادف الأجانب ما شجعهم على الإقامة في بلادنا . وشقت كل من التكنولوجيا وأساليب الحياة الأوروبية طريقها بثبات وخاصة إلى المدن (١١) . وعندما اندلعت الحرب العالمية الأولى ، انقطعت الاتصالات بين مصر وأوروبا ، فتوقف مجيء الفرق التي تعودت زيارة مصر في الشتاء والربيع ، مما خلف فراغاً كبيراً في مجالات التسلية . كذلك انحلت الفرق المحلية ماعدا فرقة « جورج أبيض » ، وأغلقت معظم الملاهي التي كانت تقدم عروضاً ذات طابع أوروبي (١٢) . وقد احتكرت تجارة الترفيه - في تلك الفترة - الملهيان اللذان ظلا يواصلان نشاطهما - كباريه « الأبيه دي روز » بشارع الألقى ، وآخر للقمار هو « الكازينو دي باري » بشارع عماد الدين - وأصبحت لهما شعبية بالغة . وقد كانت أكثرية جمهور الملهيين - في بادئ الأمر - من الأوروبيين الأثرياء ، ولم يلبث أن انضم إليهم محدثو الثراء من المصريين ، الذين بنوا ثروتهم خلال الحرب وأخذوا يقلدون الأوروبيين المقيمين في مصر . كما انضم إلى هذه الفئات عدد القرى - أمثال كشكش بك - بعد أن تضاعفت أسعار القطن خلال الحرب . فأصبحوا يترددون على المدينة لقضاء أوقات ممتعة . لهذا رأت إدارة هذين الملهيين أن من المربح إدخال عناصر محلية في برامج التسلية . وهي الفكرة التي اقترحها « الريحاني » ذات مرة .

(١١) Nadav Safran, *Egypt in Search of Political Community*, (Cambridge : Harvard University Press, 1961) pp. 55-56.

(١٢) « الاجيئنا » و« الاجيئنا » جريدة « المقطم » (٩ مايو ١٩٢٤) :

وبينما كانت الحرب دائرة ، والجيش المتحالفة تتدفق على الشرق الأوسط ، دعت الحاجة إلى تعامل المصريين مع أوروبيين من جنسيات شتى ، وإلى التحدث معهم بلغات مختلفة^(١٣). وأصبحت القاعلة هي البحث عن وسائل للترفيه والإفلاق بلا حساب . فكانت كوميديات « الفرانكو - آراب » إحدى وسائل المرح والتسلية . ولا كان هؤلاء الدخلاء قد ظنوا أنهم قادرون على استغلال الوطنيين في المعاملات اليومية ، فقد كان من أبرز الملامح الرئيسية المحيية في كوميديا « الفرانكو - آراب » الجديدة ، إظهار التناقض بين أساليب « كشكش » - فهي وإن تكن بسيطة ساذجة فإنها شريفة مأكرة - وبين الأساليب المقنونة الملتوية التي كان يتبعها المغامرون الأوروبيون . ويلاحظ في هذه المسرحيات أن « كشكش بك » - الريني البسيط - ينتصر دائماً على الأجنبي أو ساكن المدينة المتفرنج . وهنا تكمن موعظتها ومغزاها الأخلاقي . وللأسف ، سيظل تأثير الأجنبي - في الحياة الواقعية - يفسد النظام التقليدي للحياة المصرية بتصرفاته الغريبة .

وفي أول يولية - من ذلك العام - كتب الريحاني وأخرج أول مسرحيات « كشكش بك » بعنوان : « تعالى لي يابطة » ، التي استغرق عرضها عشرين دقيقة^(١٤). وكان الريحاني يشعر بالقلق مخافة فشلها :

« وفي ظهر يوم الافتتاح ، كنا نجري البروفة النهائية ، وقد أحسنت حينذاك أن روايتي هذه تعد مثلاً أعلى في السخافة . . إنني لو كنت بين الجمهور في أثناء تمثيلها ، لما سغني إلا أن ألعن خاش المؤلف . . والمؤلف ، بالطبع ، هو أنا ، والمخرج أنا ، والملحن . . أنا أيضاً »^(١٥).

Jacob Landau, *Studies in the Arab Theatre and Cinema*, p. 76. (١٣).

(١٤) مذكرات ، ص ٧٧ . (١٥) المرجع السابق .

ولم يكن هناك ما يدعو للقلق . فقد ابتهج جمهور حفل الافتتاح ، ورفع روزاتى أجر الريحانى الذى تعهد بإخراج مسرحية جديدة كل أسبوع . فأخرج بعد «تعالى يا بطة» ، مسرحيتى «بسته ريال» ، و«بكره فى المشمش»^(١٦) . وسرعان ما ذاعت أنباء هذه المسرحيات وهافت الناس على مشاهدتها ، مما دعا روزاتى إلى فرض رسم للدخول «الكباريه» ، كما رفع أجر الريحانى إلى سبعة وعشرين جنيهاً فى الشهر^(١٧) .

وتألف مسرحيات الريحانى المبكرة من أحداث كوميدية بسيطة ، تتخللها أغان ورقصات ، وحوارها مزيج من العربية والفرنسية والإنجليزية ، بحيث يقع سوء تفاهم لفظى مضحك . وبعد هذا الأسلوب من أهم عناصر الإضحاك فى مسرحيات «الفرانكو - آراب» . . . وقد كان حفل السهرة عبارة عن عرض حافل بالمنوعات أو «ميوزيك هول» (Music-hall) . ويشتمل القسم الأول منه على «نمر» راقصة ، وأغانٍ إفرنجية ، وينتهى بمسرحية «كشكش بك» أو كوميديا «الفرانكو - آراب» . وكان عرض الكباريه الترفيهى يستمر من حوالى الساعة التاسعة مساءً حتى منتصف الليل . وقد لاحظ الريحانى أن المقاعد كانت تمتلئ تماماً فى الحادية عشرة ، وهو موعد بدء المسرحية^(١٨) .

ولما كانت تقاليد ذلك الوقت لاتسمح للنساء بارتياح الكباريهات ، أو المسارح بصحبة الرجال ، فقد فكر روزاتى فى تقديم حفلات «ماتينية» خاصة بالسيدات ، كما كان متبعاً فى المسارح . وفى منتصف أكتوبر ، ظهر

(١٦) قاسم وجلى ، «تاريخ تكوين فرق التمثيل فى مصر» ، مجلة الصباح ، عدد ٣٦٩

(٢٠ أكتوبر ١٩٣٣) .

(١٧) مذكرات ، ص ٧٩ - ٨٣ . (١٨) المرجع السابق ، ص ٨٢ .

الإعلان التالى فى صحيفه « الأهرام » :

الآيه دى روز
(ماتينه خصيصاً للسيدات)

تتشرف إدارة تياترو الآيه دى روز باستلفات نظر السيدات إلى أنها ستمثل خصيصاً هن فى يوم ١٧ أكتوبر ١٩١٦ ، الساعة السادسة مساءً ، رواية « بكره فى المشمش » وهى الرواية التى حازت استحساناً نادراً من نوعه . وسيقوم حضرة نجيب أفندى الريحانى مؤلف الرواية بتمثيل دوره المشهور : كشكش بك^(١٩) .

وهذا أول إعلان يظهر فيه اسم « الريحانى » .

وقد تطلب إخراج مسرحية جديدة — كل أسبوع — جهوداً شاقة من الريحانى . غير أن شعبية هذه « الاسكيتشات » جعل عرضها يمتد إلى أسبوعين ، مما أتاح للمؤلف المخرج المتعب فرصة الراحة . . . ومع ذلك فكر الريحانى فى الاستعانة بأمين صدقى ، مترجم فرقة عزيز عيد^(٢٠) ، كما قام بتنمية فرقته الصغيرة المؤلفة من استيفان روستى وعبد اللطيف المصرى (صاحب شخصية زعرى) بأن ضم إليها : كلود ريكانو (Claude Ricano) و عبد اللطيف جمجوم ، وهما من فرقة عيد القديمة . وكان صدقى كاتباً موهوباً ، غزير الإنتاج ، ابتكر عدة شخصيات منها « أم شولح » ، التى كان يؤدى دورها بنفسه .

وفى أواخر سنة ١٩١٦ ، قدم الريحانى أربع مسرحيات جديدة ، هى على

(١٩) « الأهرام » ، (١٧ أكتوبر ١٩١٦) :

(٢٠) مذكرات ، ص ٨٣ . وانظر أيضاً مجلة التياترو (٢٤ نوفمبر ١٩٢٤)

التوالى : « خلتك ثقيل ! » ، و « هز ياوز » ، و « إديلو جامد » ، و « بلاش أونطه » (٢١) وقد روعي في تأليف هذه المسرحيات تقليد « الفارس » الفرنسي . . . ولم يكن في ذلك ما يثير الدهشة ، لأن « أمين صدقي » اقتصر - منذ نشاطه المبكر بفرقة عيد - على ترجمة كوميديات فرنسية من تأليف « لايش » Labiche « وفيدو » Feydeau وآخرين . وبناء على ذلك ، نجد أن المشهد الأول من مسرحية « خلتك ثقيل » ، منتحل بالنص من أحد مشاهد مسرحية « الديك الرومي » Le Dindon لفيديو ، والتي تحمل عنواناً جانبياً هو « كوميدي - فودفيل من فصل واحد » (٢٢) . والفكاهة في مسرحية صدقي ، تنبع من طوخشن slapstick وضرب و « تشليق » وسباب وحركات داعرة ، وكل هذا يذكرنا - بالطبع - بالفصل المضحك المحلى . كذلك تتميز هذه المسرحية بمواقف بسيطة بدائية وأحداث قليلة وساكنة .

إلا أننا لا نلبث أن نلاحظ تطورات هامة في اللغة والشخصيات والعناصر الموسيقية . وفي أقدم مسرحية وصلتنا من مسرحيات « الأيه دى روز » - وهي « خلتك ثقيل ! » - نجد بين تسع وعشرين صفحة من القطع الكبير : عشر صفحات بالفرنسية ، وأربع صفحات بالعربية ، وثلاث عشرة بالفرنسية والعربية معاً . وفي مسرحية « هز ياوز » - التي تقع في ثلاث وعشرين صفحة - يوجد سبع صفحات بالفرنسية ، وصفحتان بالعربية ، وأربع عشرة بالفرنسية والعربية معاً .

وإذا انتقلنا إلى إحدى المسرحيات الطويلة المتأخرة وهي : « كشكش بك في

(٢١) - مذكرات ، ص ٨٥ .

(٢٢) - خلتك ثقيل ! ، : مخطوطة مستأجرة من الاختاذ بديع الزينخاني .

باريس» ، نلاحظ رجحان كثرة العربية . في الفصل الأول - الذي يقع في ثلاث وعشرين صفحة - نجد صفحة واحدة بالفرنسية ، وسبع عشرة بالعربية ، وأربعاً باللغتين معاً . وفي الفصل الثاني - الذي يقع في سبع عشرة صفحة - نجد ستاً بالفرنسية ، وصفحتين بالعربية ، وتسعاً بالفرنسية والعربية . وهذا يعني اهتماماً أكبر بالموضوعات المحلية . ومع ذلك ، فقد ارتفع عدد الشخصيات الأجنبية ، لاستعانة الريحاني بعدد كبير من الراقصات والممثلات الأوريات . وعلى هذا نجد في مسرحية « خليك ثقيل ! » ، أربع شخصيات مصرية وأربعاً أوربية . وفي « هزياوز » ، خمس شخصيات مصرية وثمان أوربية . وفي « كشكش بك في باريس » ، ثمان شخصيات مصرية ، وأربع عشرة أوربية .

ونحن نلاحظ في هذه الكوميديات انكماش العناصر الموسيقية وزيادة العناصر الدرامية . ففي « هزياوز » ، توجد أربع أغنيات ، ثلاث منها مستوحاة من أنغام شعبية مصرية . ويغنى « كشكش » أغنية شعبية بالعربية ، في حين تردد بنات « ايزيدور » القرار بالفرنسية . وفي الفصل الأول من « كشكش بك في باريس » - وهي ضعف « هزياوز » حجماً - توجد أغنيتان بالعربية . وفي الفصل الثاني أغنية واحدة بالعربية والفرنسية ..

وفيما يلي موجز مسرحية « خليك ثقيل » :

« كشكش » له عشيقة فرنسية تدعى « تريز » يتردد عليها القواد « ديش » لصالح « دارفيل » ، وهو مليونير فرنسي كوّن ثروته من تجارة القمح ، ويضبط « كشكش » ديش في بيت صديقه عند زيارته لها ، لكنها تزعم له بأنه طيب ، وتغنى له أغنية لكي تفتنه . وبينما يرتع « كشكش » في هواه ، ثقيل « أم شولح »

حماته « الشلق » - لتستطلع الأمر . فيخفى « كشكش » عشيقته وخادماها بالجلوس فوقهما . وفي أثناء زيارة « كشكش » التالية لبيت « تريتز » ، يجد أن « ديش » قد سبقه بصحبة « دارفيل » ، وعلى الرغم من تبرير « تريتز » بأن « دارفيل » لم يكن سوى أبيها ، فإن « كشكش » يقضض أمرهما على الفور ، ويأمر « زعرب » بأن ينهال عليها ضرباً . وبينما يتمتع « كشكش » بثمرة انتصاره ، تقبل « أم شولح » مرة أخرى . وعند سماع صوتها ، يخرج الجميع ظناً منهم أن لصوصاً هاجموا المنزل ، ما عدا « دارفيل » الذي يختبئ في إحدى خزانات الثياب . وإذا لا تجد أم شولح أحداً ، فإنها تختبئ في خزانة الثياب ذاتها ، لتجسس على « كشكش » ، الذي لا يلبث أن يعود للبحث عن حماته السوقية . ويفتح باب الخزانة ، فيندفع « دارفيل » وهو يستغيث من أم شولح ، إذ كانت تضربه من الخلف . وقبل أن تبادر « أم شولح » باتهام كشكش بالحياة ، يصددها بقوله : « جيتي تضبطيني مع السنيورة ، واديني ضبظتك مع السنيورة » (٢٣) . وبذلك يتخلص « كشكش » من منافسة هذا الأجنبي ، وينجح في خداع حماته .

وهذه المسرحية حافلة بالبتائم البديهة ، كما سنرى في النموذج الآتي :

أم شولح : قصدى .. قصدى أخلص يننى وأطلقها منك يا راجل

يا عفش ، يا مرم ، يا بور ياله ، يا زعلوك بالقوى .

كشكش : يعنى أقوم أنخرشها دلوقت .

زعرب : لا لج خليك ثقيل .

أم شولح : تحوشم مين يا راجل يا بصله ، يا راجل ياللى هلبوك بتمشى

لوحدها، ياللى يتلبس اللباس من راسك .. تخوشم مين يادون

ياعره، يابك سقط ، يا عمدة من غير رخصة .

كشكش : هو جرى إيه يامره ياشرشوحة يا عتيقة، يا شلجاية، يا كركوية،

يا قروية ، يام لباس من غير دكة (٢٤).

وعلى الرغم مما تمتلئ به مسرحية هز ياوز من عبارات مبتذلة فإننا نعلم على بدايات أكثر نضجاً لكوميديا النكات اللفظية . كذلك يدلّ تعقد بناء الحبكة على تطور ملحوظ ، كما سنتبين من تحليل المشاهد :

مشهد ١ : يبدأ بأغنية فرنسية ، تنشدها بنات رجل فرنسى يدعى « إيزيدور » . ثم يقبل الرجل ، ويخبر بناته بقدم عمدة مصرى ثرى ، لاختيار إحداهن زوجة له . فتعرض « جيرمين » بحجة أن هناك شاباً فرنسياً يدعى « كلود » يريد أن يتزوجها . لكن « إيزيدور » يأمرها برفض « كلود » لأنه فقير .

مشهد ٢ : وهو مشهد جانبي ، يفيد في تقديم صورة لتصميم « إيزيدور » على ترويع ابنته ، كما يفيد في إضفاء جو « ساتيرى » محلى على المسرحية ، حيث يتقدم « ممثل » لحطبة الابنة الثانية . وبينما يدفعه « إيزيدور » بغضب نحو الباب ، نجده يعبر عن نسخته مستعيناً بالأداة التراجيدى - أو الميلودرامى - الذى كان شائعاً في المسرح المصرى الجاد آنذاك . وسوف نجد - كلما تتبعنا المراحل الفنية في حياة الريحاني - أنه كان يستخدم عبارات من هذا اللون ، ليسخر من المسرح الجاد .

مشهد ٣ : يفيل العمدة الثرى « بعجرة » الذى يتحدث بالعربية ، ويطلب

مقابلة « إيزيدور » وتحييه الخادمة « ليز » - بالفرنسية - بأن « إيزيدور » خرج لتوه ، فيقدم لها بطاقته ، ويخبرها بأنه عائد بعد قليل .

مشهد ٤ : يدخل « إيزيدور » ويطلع رسالة من « القواد » ، يحدثه فيها عن ثراء « بعجر بك » الفاحش . وبينما هو مهلل لما تضمنته الرسالة ، تحاول « ليز » أن تجذب انتباهه ، وتناولها بطاقة « بعجر بك » . وإذ يعلم أن « بعجر » جاء فعلا ، ينفجر غضباً بطريقة ميلودرامية (وناقتى مرة أخرى هنا بلذعات ساتيرية من المسرح الجاد) .

Isidore : "Ah, miserable, tu es la cause de ma ruine .. faire perdre à mes filles un si beau partie," (٢٥)

وعندما يعلم أن « بعجر بك » أوشك أن يعود ، يندفع بحماس ممزوج بالسخرية قائلا :

Isidore : "Ma Lise, ma bonne Lise, tu m'as rendu l'espoir, tu m'a rendu la vie, viens que je t'embrasse, tu est un ange de paradis" (٢٦)

وبينما يهم بتقبيل الخادمة (لأن الجنس والميلودراما يجتمعان في عبارته) . . .

مشهد ٥ : تصل زوجته وابنته ، فيتخلى عن تردده ، ويعلن بصوت مرتفع عن قرب وصول « بعجر بك » ، ثم يأمر بناته بأن يستحوذن على قلب العريس بالركة والدلال .

مشهد ٦ : ترد أنباء عن وصول العمدة ، فتخرج « ليز » لاستقباله ، وعندئذ يصيح « إيزيدور » قائلا (٢٧) "c'est l'instant solennel"

(٢٥) « هز يا وز » . أعيرت لي من الأستاذ بديع الزيجاني .

(٢٦) المرجع السابق . (٢٧) المرجع السابق .

مشهد ٧ : يدخل العملية لكنه « كشكش » وليس « بعجر بك » . وتستقبله الفتيات بأغنية جميلة ، ظناً منهن أنه « بعجربك » ، ويرحبن بمقدمه بحفاوة بالغة . ويشك « كشكش » في الأمر ، ويتهامس مع خادمه « زعرب » بشأن الموقف . هنا يصل تجاور اللغات مداه ، لكن « كشكش » الفلاح المصرى ، لا يفهم الفرنسية التى يتحدث بها الآخرون . مثلاً عندما يقول له « إيزيدور » :

Isidore : "Soyez le bienvenue, mon Bey ce soir nous allons faire la bombe"

فإنه يفهم (bombe) بمعنى قنبلة . ويهمس لنفسه بقوله : « يظهر أن احنا على خط النار » (٢٨) . ثم يصل العريس الفرنسى « كلود » فيخاطبه ظناً منه أنه « بعجربك » ويظن « كشكش » أنه يناديه باسم « بقر » (بعجر بالاكثة الأجنبية تبدو على وزن بقر) ويأمر « زعرب » بضرب « كلود » . وعندما يخبر والد الفتاة « كشكش » باسمه « إيزيدور » ، يفهمه الثانى خطأ على أنه « ط .. التور » . وفى ذروة المهرج تقبل الحماة « الشلق » ، « أم شولح » كعادتها . فيختفى « كشكش » و « زعرب » . وكلما نظرت إلى الناحية الأخرى لكزها زعرب من الخلف . وعندما يصل « بعجر » تحسبه « أم شولح » كشكش وتضربه . وتتجمع أسرة « إيزيدور » - فى النهاية - وتطرد هذه العجوز من المسرح .

مشهد ٨ : « كشكش » و « بعجر » بمفردهما على المسرح ، يتبادلان الشتائم بسبب تنافسهما فى الحب . وكأنا قد وصلا لتوهما ، ليحقق كل منهما من أن الآخر عملة ، ولا يلبثان أن يتصالحا بروح ريفية متسامحة . وأخيراً يفوز كل منهما بإحدى بنات « إيزيدور » . بل إن « بعجر » يدعو « كشكش » أن يتقدمه فى الاختيار .

٢٨ -

(٢٨) المختار السابق .

ومن الواضح أن مسرحية «هزياوز» متقدمة فنيًا على «خليك ثقيل!». فالصراع في المسرحية الثانية سطحي محدود: «كشكش» مع منافسه الأجنبي، و«كشكش» مع حماته. وفي المسرحية الأولى، نجد أن هذين الصراعين أقل ظهوراً، في حين يحتد الصراع بين العمدتين المتنافسين. وتنشأ المصادمات «الساتيرية» أيضاً من تكتيك الشخصيات المغلوطة. misunderstanding، تضم كلا من المسرحيتين شخصيات شيقة. ففي مسرحية «خليك ثقيل!» يوجد «ديش» القواد «الفهاوى» الذى يمارس وظائف متعددة، و«تريز» العشيقة الفرنسية الجشعة، وصديقتها الوفية «فرانسين» و«أرفيل» العاشق الوطن المتباكي الجبان. وتعد شخصيات «هزياوز» أشد عمقاً من شخصيات «خليك ثقيل!». وفيها أربع فتيات جميلات (أو خمس، إذا حسبنا الخادمة «ليز») بدلا من «تريز» و«فرانسين» فقط، ويعد دور «إيزيدور» دراسة موليرية لهذا الأب العجوز الجشع. أما مدام «إيزيدور»، فهي تمثل - على الأقل - دور الزوجة الغيور، على حين يأتي «بعجربك» العمدة الثرى المتمدين، كمقابل لكشكش الجاهل الساذج. وكوميديا اللغة، التى تعتمد على سوء تفاهم لفظى وإجابات فكهة بديهية، وتعدد اللغات في الحوار، والسخرية من أسلوب الأداء الجاد، كل هذا يتجلى بصورة بارزة في المسرحية الأخيرة. كما أنه يبنى الموقف المتصاعد، ويدفع حركة الكوميديا، ابتداء من مشاهد محلية جامدة نسييًّا، تتطور من خلال مشاهد تعتمد على سوء الفهم اللفظى، وتبلغ ذروتها في مشاجرات حامية. وحدير بالذكر أن «أم شولح» التى تشعل الموقف كمادتها لا تظهر إلا قرب النهاية، حين يقتضى الأمر أن تستغل طاقتها لدفع حركة الحدث.

وقد صادفت هذه المسرحيات نجاحاً كبيراً، حتى إن «الكازينو دى بارى»

بأدر بتقليدها ، وعندئذ أصر الريحاني على رفع أجره . لكنه حين طلب زيادة أخرى - قدرها ثلاثة جنيهاً - رفض « روزاتي » Rosatti ، فترك الريحاني « الأبيه دي روز » (٢٩) . ولم تكن قد أتقضت عدة أشهر - من أواخر الصيف إلى أوائل الشتاء - حتى ارتقى من ممثل صغير إلى مؤلف مشهور ونجم لامع . وعلى أثر ذلك قرر أن يعمل لحسابه الخاص .

في مسرح «الرينسانس» : (Renaissance)

نظم الريحاني فرقته ، بوصفه ممثلاً - مديراً ، وانتقل إلى مسرح «صغير سعة مائتي مقعد» ، هو مسرح «الرينسانس» الذي كان ملكاً ليوناني يدعى «ديموكنجس» (Demokonges) ، وكان يستثمر أمواله في الفرقة . وقد وكل إليه الريحاني مهمة الإشراف على ميزانيتها ، نظير حصوله على نسبة مرتفعة من الأرباح . وارتفع أجر الريحاني إلى ١٢٠ جنيهاً في الشهر (٣٠) . وفي ١٨ ديسمبر ١٩١٦ ، بدأت مرحلة جديدة من حياة الريحاني الفنية كممثل ومدير فرقة . ويشير الإعلان التالي - المنشور بجريدة «الأهرام» إلى أهمية ذلك الحدث ، وهو أن «السيدات والعائلات» مدعوة لمشاهدة فرقة الريحاني ، ولهذا ستكون هذه العروض تسليية «بريئة» :

يوم يتذكره الجمهور

فقد آن هذا اليوم - الاثنين ١٨ ديسمبر ١٩١٦ ، في منتصف الساعة العاشرة مساءً ، سيمثل لأول مرة «كشكش ييه» وهو الممثل البارع الطائر الصيت «نجيب الريحاني» مع جوقه المشهور رواية «أبني قابلي» في «تياتروالرينسيانس» بشارع بولاق ،

(٢٩) مذكرات ، ص ٨٦ .

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٨٧ .

حيث سيسابق الجميع إلى مشاهدة اللعب اللطيف مع التأكيد أنهم سيمضون فيه ليلة من أجمل لياليهم .
 يمكننا من الأول أن نؤكد أن هذه الرواية هي في جميع أدوارها قابلة لحضور العائلات والسيدات ولا يفوتنا أن نشكر إدارة « تياتروالرينسانس » لتقديمها هذه الليلة إلى جمهور سكان القاهرة الذين سيحضرونها جميعاً^(٣١) .

وقد أدرك الجمهور مغزى عنوان المسرحية الأولى ، « ابقى قابلي » ، وهو فيما يبدو عديم المعنى ، إلا أنه يتهم علناً من روزاتي Rosatti ، الذي كان يريد أن يمنع الريحاني من أداء شخصية « كشكش » بدعوى أنه - أى روزاتي - هو صاحب هذه الشخصية بحكم أنها ظهرت أولاً في « الأيه دي روز » . لكن المحكمة رفضت دعواه^(٣٢) .
 وقد مثلت « ابقى قابلي ! » في شهر يناير ، ثم تلتها « كشكش في باريس » في فبراير ، « وأحلام كشكش بيه » في مارس ، « ثم وداع كشكش بيه » ، « ووصية كشكش بيه » في أبريل^(٣٣) . وهنا ينتهى عقد الريحاني بمسرح الرينسانس^(٣٤) .

لقد كان موسم مسرح « الرينسانس » - الذى استغرق أربعة أشهر - على قدر كبير من الأهمية ، ليس لأن الريحاني لمع كممثل له شخصيته المستقلة فحسب ، بل لأن مسرحياته غلت أكثر نصيباً من مسرحيات كباريه « الأيه دي روز » . ولا كان

(٣١) « الأهرام » ، (١٧ ديسمبر ١٩١٦) . (٣٢) مذكرات ، ص ٨٨ :
 (٣٣) « الأهرام » ، (٤ فبراير ١٩١٧ ، ١٨ مارس ١٩١٧ ، ٢ أبريل ١٩١٧ ، ٢٩ أبريل ١٩١٧) .
 (٣٤) مذكرات ، ص ٨٩ .

الريحاني قد عمد إلى شغل مدة العرض كلها - وكانت تبلغ ثلاث أو أربع ساعات، في حين أنها في « الأبيه دي روز » ساعة واحدة تعرض خلالها مسرحية قصيرة - فقد شجع « أمين صدقي » على تأليف مسرحيات من فصلين بدلا من فصل واحد^(٣٥). وأحيانا كان الحفل ينتهـم بمسرحية قصيرة^(٣٦)، فضلا عن المسرحية الرئيسية . ولم تكن المسرحيات الجديدة حافلة بالنمر الغنائية والراقصة، كما كان شأن المسرحيات المبكرة .

وفي رأي أن مسرحية « كشكش بك في باريس » - وهي الوحيدة المتبقية من تلك المسرحيات - قد تبدو دون « هز ياوز » أو قد تبدو أكثر منها نصجاً . وإذا كنا نبحث عن مزيد من التطور الذي نعهده في المسرحية الأوربية « المحكمة البناء » *Pièce bien faite* ، فلن نعثر على شيء ، لأن فصلي المسرحية هما في الحقيقة وحدتان منفصلتان لا يربط بينهما رباط . وإذا تناولنا المسرحية من زاوية أخرى، نجد أنها تشبه الكوميديا « الأريستوفانية » في تركيبها . لكن هناك بعض الحسنات في هذا البناء المفكك الذي لا يجذب الانتباه إلى خط قصصى واحد ، هو أنه يفسح للمؤلف المجال لكي يرسم بحرية مختلف المواقف « والتيمات » الكوميدية .

وليس الفصل الأول في الحقيقة سوى نكتة بارعة تروى على مرتين : في بداية الفصل يشاهد « كشكش » وهو يستعد للسفر إلى باريس . لكنه يتعرض لمضايقات شتى ، حين تصر « أم شولح » - حماته - على مصاحبته . ولدى كل منهما بعض الترتيبات المتأخرة ، التي يريد إنهاءها قبيل سفره : فعند « كشكش » صبية يونانية جميلة تدعى « كتيـنة Katina » لابد أن يبيعها و « أم شولح » تريد أن تبيع أيضاً خنزيرها .

(٣٥) « تطور الكوميديا في مصر » ، مجلة الدنيا المصورة ، عدد ٧٩ (١٣ يوليو ١٩٣٠)

ص ٣٦ .

(٣٦) اقرأ الإعلانين في « الأهرام » ، (١٠ أبريل ١٩١٧) .

وعندما يصل تاجر الخنازير يظنه « كشكش » قد جاء ليشتري الفتاة وعندئذ يدور مشهد فكاهي يعتمد على مواقف مغلوطة quiproquo (٣٧) ، وفيما يلي عينة له :

كشكش بك : (يدخل) به . . . ده مين ياترى ده . . .

يكونش ده العريس اللى جاى بخطب البنت كتينة . .
الآ دستور يامى . . حضرتك جاى علشان كتينة .
: كتينة ؟ آه . . لا هى اسمها كتينة ؟ أما اسم نكتة قوى .

التاجر

: بنى يا سيدى المسألة دى محدش يقدر ينهيا لك غير
العبد لله . ولا يهاودنيش قلبى لئى أفرط فيها إلا لناس
تمام يعرفوا مقامها .

كشكش

: لا مايكونش عند سيادتكم فكر أبداً .

التاجر

: إيوه حاكم اسم الله عليها ، ولو إنها لا من دينى ولا من
دينك . . . طالعه دلوعة قوى على قد ما تقدر . .
يعنى لازم توكتلها لبن الصبح ، وبفتيك ومربات .

كشكش

: إيه بفتيك ومربات ؟

التاجر

: دنا موش غلى فى نفسها حاجة اتخلقت .

كشكش

: معلوم . . بالطبع . . مدام إنها غريبة فى نوعها .

التاجر

: أهواحنا كل اللى عاوزينه إتانا نشوف وليّة ابن حلال

كشكش

يشتريها ، ويبقى يحبها زى بنته .

(٣٧) سوء تفاهم فى الرواية يعلم المشاهدون أسبابه ، لكن بطل الرواية لا يبدى أية

معرفة به . . .

- التاجر : زى بته ؟
 كشكش : دى خفة آيه ، وحلاوة آيه ، ودلع آيه ، وحكايات آيه ،
 وأقول لك آيه وأعيد لك آيه .
- التاجر : يا سلام يا سلام ، بقى شكلها كويس وحلو للدرجة دى ؟
 كشكش : صلتى عالنبى يا أخينا صلتى ...
 التاجر : ولها شعر طويل وإلا ...
 كشكش : شعرها لحد من غير مؤاخنة .. وحياتك أنت .
- التاجر : هيه .
 كشكش : دى تربية مدارس ، وتعرف بالرطان ، وتغنى ، وتأكل
 وتأكل بالشوكة والسكينة .
- التاجر : الراجل ده لازم بيستغفلنى .
 كشكش : دى لسه مادخلتش دنيا ، وانه أنت حاتكون أول
 بحتها .
- التاجر : آيه هو اللى أول بحتها ؟
 كشكش : إيوة الحق ! (٢٨)

وحينما يصل خطيب الفتاة : تحسبه «أم شولح» تاجر الخنازير، وعندئذ
 تتكرر نكتة «المواقف المغلوطة» . وما يضاعف من التأثير الفكاهى فى
 هذا المشهد ، أن الخطيب يتحدث (كمثل الدراما) بالعربية الفصحى :

(٢٨) «كشكش بك فى باريس» ، أعبرت لى من الأستاذ بديع الريحانى .

شولج : آيه... آيه... آيه هوده ؟ .. ما تكلمني عربي يامنى...

صوت أم شولج : يا واد يا شولج (تدخل أم شولج)

حزبيل : مين يا ترى هذه النتايه ؟ .. لما نتجمع لها ..

أم شولج : به مين الذكر ده ؟

شولج : والله مانا عارف يام... ده بينته تا به و...

أم شولج : لا اصبر اصبر يا واد ، ده لازم يكون تاجر الخنازير

اللى جاي يشتري فله .. حضرتك جاي علشان فله
يا أستاذ ؟

حزبيل : هي اسمها فله ، ما شاء الله ، ما شاء الله .. اسم

على مسمى ..

أم شولج : ليه أنت شفتها ؟

حزبيل : تبارك الخلاق فيما خلق ..

أم شولج : وأيه رأيك في الخنزيره دي ، اللى راسها زى راس الغزال ؟

حزبيل : هيه يا هذه ، تقولين عنها خنزيرة وهي ملك في صورة

إنسانة ؟

أم شولج : إشن... ده على كده حايشتريها بحصة طيبة .. طيب

وأيه المبلغ اللى حاتفه لنا يا أستاذ ؟ (٣٩)

أخيراً ، يزول سوء الظاهر لكن « كشكش » و « أم شولج » يتبادلان الشتائم ،

وبينا يستعد « كشكش » للسفر إلى باريس ، يدخل « أبو دبل » - « القواد » - معه أربع حسناوات فرنسيات ، ليختار « كشكش » إحداهن . عندئذ يدور في المشهد حوار مرح ، « بالفرانكو - آراب Franco - Arabe » ، بين الفتيات و « كشكش » الذى يتحدث إليهن بفرنسية ممتزجة بالعربية . وبينا يتأهب « كشكش » للسفر إلى باريس ، فإنه يسترسل في الغناء ، وهو يدفع سمسة « أبى دبل » ويطلب منه إحضار الفتيات إلى بيته .

وهذا الفصل ليس فقط أريستوفانيا في ركوده وانعدام تطوره وإيماءاته الداعرة ، بل إن النكته ذاتها - وهى معادلة الفتيات بالخنازير - استخدمها « أريستوفان » في مسرحية *The Acharnians* . والريحاني لا يهدف بالطبع إلى إثارة الأشجان عند سماع عبارة مجاريان Megarian المسكين ، الذى يقنع بناته بأنه من الخير أن يُبعن - فى زمن الحرب - فى سوق الخنازير ، على أن يهلكن جوعاً . ولم يلتفت الريحاني بعد - فى هذه المرحلة - للهدف أو التكنيك « الساتيرى » الجاد ، وإنما أخذ يبتكر مواقف لا معقولة تثير الضحك .

ويتحول الفصل الثانى إلى مؤامرة رومانتىكية . وتدور أحداثه فى ملهى ليلى يقع فى تحى « مونمارتر » بباريس حين يفضل كشكش زوجماته (المحجبة) . ولأنهما لا يعرفان الفرنسية ، فإنهما يقعان فى سلسلة من أخطاء الفهم المضحكة مع الساقى . وتتخذ الحبكة . بوصف شاب يدعى « فيليب » Philippe إلى باريس يسعى فى أثر صديقته وهى « أميرة أمريكية » ، جاءت إلى باريس لتتخفى مع عشيق لها ، أفاق جزائري . ويسمع « فيليب » كلمة يفهم منها أن الشخصين اللذين يبحث عنهما ، موجودان فعلاً متكررين فى الكباريه . ويستتج أن « كشكش » و « أم شولح » المحجبة هما الأفاق وعشيقتة . فيسكرها بمساعدة الساقى وفتيات الكباريه - ويتمكن من القبض

عليهما . لكنه يكتشف خطأه عندما يرى وجه أم شولح . وتنتهي المسرحية بأغنية تتندر بقبح هذه المرأة .

ومن الطبيعي أن تبدو مسرحية « كشكش بك في باريس » ضعيفة البناء . وأعني بالبناء هذا النظام المحكم من الأحداث الذي نطلق عليه « الحكمة » ، التي تنشأ منطقياً من موقف أساسي ، وتترتب تطورات وتعقيدات مشروعة ، حتى نصل إلى الحل النهائي . هنا لا يفوز شاب بفتاة أو يربح مالا كما هو المعتاد في الكوميديا التقليدية بل إن الريحاني ينمى - دون الترام بالخط الروائي - مشاهد جامدة ممتعة من الكوميديا . إن ما نشعر به من بهجة إنما مصدره تلك المنعطقات الكثيرة التي تمر بها مواقف مغلوطة ، حيث يصل سوء التفاهم بين الشخصيات ذروته .

وربما تصبح كوميديا « الفرانكو-آراب » - برغم سذاجتها الصارخة - أيسر على الفهم من خلال هذا النوع الذي عرفه الناقد الانجليزي بونيمي دوبريه Bonamy Dobrée باسم « الكوميديا الحرة » Free Comedy^(٤٠) . أي الكوميديا التي لا تتضمن موعظة ، ولا تحفل بالقيم ولا بقواعد السلوك ، وربما لا تحفل بقوانين الطبيعة أيضاً . ومع ذلك فإنها تبدو أكثر عمقاً من ذلك ، في المدى البعيد . ويلاحظ في الكوميديا الأوربية التقليدية ، أن الشاب يفوز دائماً بالفتاة ، لأن هذه الكوميديا وثيقة الصلة بالنظام الاجتماعي الغربي ، حيث يقتصر الزواج على امرأة واحدة . أما نمط « فولستاف » Falstaff (حيث الزواج هو الخاتمة الطبيعية لكل علاقة عاطفية) - فلا مكان له في المجتمع . ومع كل فإن « كشكش بك » ، العمدة العجوز ، ربما يشبه « فيلوكلين » Philocleon ، في مسرحية الزناير The Wasps لأريستوفان Aristophanes . فهو

ماجن شهوانى ، برغم كبر سنه . وفي معظم مسرحياته ، تحتل الخاتمة بعلاقات ناجحة مع فتاة جميلة ، فلامجال لاستراية أو لأسئلة ساخرة تتناول رجولته وحيويته . وللريحانى رأى متسامح - وهو رأى شرقى محض - يقول إن الهدف من ذلك إشاعة البهجة بين الجميع . أما الحماوات اللاتى يدافعن عن قيود الزواج ، فينتهى أمرهن بالهزيمة التامة . ويلاحظ فى عالم « كشكش » - وهو عالم حسى لا أخلاقى ، ومتخرب - أن المبدأ الأساسى هو السعى وراء اللذة .

وربما تظهر أهمية شخصية « كشكش » ، بشكل آخر له دلالة : فقيا بين عامى ١٩١٤ - ١٩١٨ ، توافدت على مصر أفواج جديدة من المهاجرين الأوربيين الذين كانوا يحسون بأنهم متفوقون على المصريين مادياً ومعنوياً ومدنياً ، وكانوا يتعاملون معهم باعتبارهم شعباً متخلفاً مغلوباً على أمره ، يسهل استغلاله . وهكذا يعد « كشكش » رمزاً للمقاومة . وعلى الرغم من جهله وريفيته وسذاجته ، فى أعماقه كبرياء وعناد واندفاع محموم إلى المشاغبة . وسلاحه فى ذلك المكر . وحينما يأتى « الخواجا » المتعجرف لمنافسته على أرضه - فى السوق وفى الحانة - فإن الريحانى يكفل دائماً الانتصار لكشكش الذى يطالب بحقه فيما يملكه .

وفى عام ١٩١٨ ، صار « كشكش » شخصية كوميدية قومية . ولا ينبغي أن ينظر إليه - من هذه الناحية - على أنه أكثر من تجسيد لخصوبة شخصية الريحانى . وفى نفس السنة ، بلغ الريحانى من العمر ٢٦ عاماً ، وبدأ مرحلة فنية جديدة كممثل - مؤلف - مدير ، وقد بلغ مكانة عالية من الشهرة والثراء .

الفصل الرابع

مرحلة المسرحية الاستعراضية ١٩١٧ - ١٩٢٠

على أثر نجاح الريحاني في عروض كوميديا «الفرانكو - آراب» ، ظهر مقلدون عديدون دأبوا على ابتكار شخصياتهم الكوميديية المحلية. لكنهم كانوا يمثلون هذه الشخصيات على أي نحو ، في عروض منوعات قوامها الأغنية والنمر الراقصة ، بدلا من إدماجها في مسرحية كوميديية قصيرة . وسرعان ما تطور هذا اللون من التسلية إلى استعراض ، عرفه «محمد تيمور» - رائد النقد المسرحي في ذلك الوقت - بقوله : « ليس الريفيو غير معرض الحوادث الهامة التي تجري في بلد ما من البلاد ، ينظر إليها المؤلف نظرة الهازي ، أو الساخر ، ثم ينقلها إلى المسرح مشوّهة تشويهاً »^(١) .

وقد حظى الاستعراض بشعبية هائلة ، حتى إنه طغى - بين عامي ١٩١٧ و ١٩٢٠ - على مجالات الترفيه بالقاهرة . وحرف الريحاني في تياره ، وترك بصماته على كوميديا «الفرانكو - آراب» الحديثة النشأة . وبالرغم من أن جورج أبيض وهو أكبر ممثل - مدير في ذلك الوقت - كان يمثل بنجاح تراجيديات أوربية بالفصحى ، فإنه انتقاد بالرغم منه لهذه الموجة ، فقدم استعراضاً غنائياً بعنوان « فيروز شاه » كُتب مصارع أديب يدعى عبد الحليم دلاور^(٢) ،

(١) محمد تيمور : مؤلفات محمد تيمور (القاهرة : ١٩٢٠) . ص ١١٨ .

(٢) فاطمة اليوسف : ذكريات ٦٣ ص ٢١ .

بأسلوب «فارسي - صيني»^(٣) . أو بعبارة أخرى ، فقد قدم موضوعاً أجنبياً في ثوب محلي ، واستعان في تلحينه بموسيقى مستوحاة من ألحان مصرية شعبية ، ألف نوتها الموسيقية سيد درويش . وكانت بذلك أول موسيقى مسرحية هامة من تلحينه . ومع ذلك لم يلق الاستعراض نجاحاً يذكر^(٤) .

وفي «كازينو دي باري» كان «علي الكسار» يقلد الريحاني بنجاح كبير . والكسار هو مبتكر شخصية نوبى بربرى يدعى «عثمان» ، كان نموذجاً لفئة الخدم . وهو توأم «أركينو» المتآمر (Arlechino) ، ويتحدث بلهجة نوبية . وكان يمثّل «كشكش» في نواح عديدة . فهو بسيط طيب ، لكنه ماهر مخادع .. وقد خلع الكسار - الذي احترف تمثيل أدوار الخدم - جاذبية على هذه الشخصية ، مما جعلها المنافس الأول لشخصية «كشكش بك» . وقد ظهر «عثمان» في بداية أمره في الفصل المضحك ، الذي كان يقدم «بالكازينو دي باري» ضمن نيمر أوربية . وفي الكازينو تضاءلت الفصول المضحكة ، التي ارتبطت بالأغنية والرقص والمونولوجات ، والتي كان يقدمها بعض المسامرين بالكازينو ، ولم تلبث أن تطورت إلى استعراضات مفككة . وتقليداً لمسرحيات الريحاني في الكباريه ، فقد أطلق الكسار على استعراضاته «الفرانكو - آراب» ، التي تضم أيضاً عناصر ترفيهية ، محلية وأوربية . وأول هذه الاستعراضات هو : «البربرى في باريس» وقد مثّل في أبريل ١٩١٧^(٥) ، وتحاكى القصة مسرحية «كشكش بك في باريس» .. ثم «البربرى في مونت كارلو» التي مثّلت في أكتوبر من نفس السنة ، و «البربرى الفيلسوف» في

(٣) الإعلان المنشور بجريدة «الأهرام» .

(٤) فاطمة اليوسف : ذكريات ، ص ٣٢ .

(٥) «الأهرام» ، (١٦ أبريل ١٩١٧) .

مايو ١٩١٨ ، و « البربرى فى مؤتمر ستوكهولم »^(٦) .

ومن هذه العناوين ، نستنتج أن تلك الفصول المضحكة كانت تتناول مغامرات لا معقولة ، خاضها « عثمان » فى أثناء رحلته إلى بلدان أوربية . وكان يشترك مع « عثمان » فى الأداء بعض الشخصيات النمطية المستعارة من « الفصل المضحك » ، أهمها العاشق وكان يؤديه مطرب شعبى يدعى مصطفى أمين . وكان الحديث والحوار مرتجلين . أو هذا ما قاله لى محمد يوسف — وهو ممثل معاصر لتلك الفترة — فكانت كلمات الأغاني وحدها هى المدونة^(٧) . وقد أحرز « عثمان » الكسار شعبية ضخمة ، كما صادفت لوحاته الراقصة الاستعراضية الموسيقية إقبالا منقطع النظير . وبذلك استطاع الكسار أن يجتذب إليه الجمهور لفترة طويلة .

غير أن الريحانى كان أقدر على الفكاهة من الكسار وأرحب خيالا . وتعد شخصية « كشكش بك » أكثر أهمية من شخصية « عثمان » ومع ذلك ، لم يكن فى استطاعة الريحانى أن يصمد لمنافسته ، طيلة عمل فرقته بمسرح « الرينسانس » ، الذى لم تسمح إمكانياته الفنية بتقديم عروض فخمة . ولم يتمكن من ذلك إلا بعد انتقاله إلى مسرح « الإيجسيبانا » (Egyptianna) ، الذى يفوق « الرينسانس » اتساعاً ، وتدعيم فرقته بعناصر جيدة .

كان مسرح « الإيجسيبانا » قبل إنشائه — مقهى ، وعندما استولى عليه الريحانى فى سبتمبر ١٩١٧ ، أسرع بتحويله إلى مسرح بدائى ، وكانت أرضه غير مكسوة بالبلاط ، كما كان سقفه مغطى بالخيش ، وقد رُصّت به — فى صفوف غير منتظمة —

(٦) « الأهرام » ، (١٩ مايو ١٩١٨) . . .

(٧) لقاء مع محمد يوسف ، عضو فرقة الريحانى بمسرح « الإيجسيبانا » ، وقد عرف فيما بعد بأنه أشهر مقلدى كشكش بك .

مقاعد مصنوعة من قش رخيص^(٨). وقد بلغت الفرقة درجة عالية من القوة والتماسك، كما انضم إليها ممثلون مشهورون أمثال عبد اللطيف جمجوم، واستيفان روستي (الذي تخصص في دور الخواجا)، وكلود ريكانو (في دور الشامي)، وعبد اللطيف المصري (صاحب شخصية زعرب)، وحسن إبراهيم (متخصص في أدوار نسائية) وحسين رياض^(٩). وقد افتتحت الفرقة موسماً في ١٧ سبتمبر عام ١٩١٧، بمسرحية أكثر نضجاً، بعنوان «أم أحمد»^(١٠) من تأليف أمين صدقي. وتقع هذه المسرحية، على عكس مسرحيات صدقي والريحاني التي مثلت في «الأيه دي روز» في ثلاثة فصول. وقد روعي في تأليفها التسلسل المنطقي للأحداث. ويحتوي كل فصل على أغنيتين^(١١). وتدور أحداث المسرحية حول كشكش بك الذي تخلى عن دوره التقليدي، عمدة القرية، ليؤدي دور كاتب بسيط. وقد أطلق على أم شولح اسم أم أحمد. وبرغم أنها لم تعد حمة كشكش، إلا أنها ظلت الشخصية المثيرة للمتابع في المسرحية، حيث تمضي الأحداث في عالم ألف ليلة وليلة. وفي هذا ما يشير إلى أن الريحاني كان متجهاً إلى أن يلجأ مستقبلاً إلى استخدام «الديكورات» الشرقية في أوبريتات المرحلة التالية.

-
- (٨) «مذكرات بديع خيري» إعداد محمد رفعت : مجلة الكواكب، العددان ٦٢٢، ٦٢٣ (٣ يولية، ١٩٦٣) و (٩ يولية ١٩٦٣)، ص ٩.
- (٩) «تاريخ تكوين فرقة تمثيل الريحاني مجلة الصباح، عدد ٢٧٠ (٢٧ أكتوبر ١٩٣٣)، ص ٦٧.
- (١٠) «مذكرات نجيب الريحاني»، ص ٩٢ «والأهرام»، (١ نوفمبر ١٩١٧).
- (١١) «أم أحمد» أعيرت لي من الأستاذ بديع الريحاني.

وقد أخرج الريحاني - بعد مسرحية « أم أحمد » - ثلاث مسرحيات قصيرة عن المعجوز السوقية : وهي على التوالي : « أم بكير » و « حماتك بتحبك » ، و « حلق حوش »^(١٢) . وعلى الرغم من أن هذه المسرحيات لم تكن أقل نضجاً من الطائفة الأولى ، إلا أنها لم تصمد لمنافسة استعراضات « الكسار » في الكازينو . وفي ديسمبر ١٩١٧ ، هبط احتياطي الريحاني إلى حسين جنيها^(١٣) فأجرى بعض تغييرات على إدارة الفرقة ، مما مكّنه من السيطرة عليها مالياً وفنياً . فهو أولاً ، قد استبعد « ديموكنجس » من إدارة الفرقة ، وبذلك استطاع أن يشرف على ٧٠ في المائة من الإيرادات . وثانياً : وجد الريحاني أن الوقت قد حان لإجراء تحسينات فنية ، فإذا لم يتذوق الجمهور ما يطرأ على كوميدياته من تطور فني ، اتجه بكل مواهبه إلى تقديم استعراضات فنية رفيعة . وكان الريحاني قد شاهد أحد استعراضات الكسار في الكازينو ، فداخاته الثقة بقلوته على إنتاج استعراضات ذات موضوعات جادة ومضمون مصري ، تكون أرفع بكثير من سخافات الكسار^(١٤) ، وضم إلى فرقته مجموعة طيبة من الراقصات والمغنيات الأوريات ، واستعان بأوركسترا كبير ، حتى يتسنى له تقديم استعراضات فخمة . وزوّد المسرح بالديكورات اللازمة ، كما طلب من أمين صدقي كتابة استعراض « حمار وحلاوة »^(١٥) . وليس لدينا تاريخ محدد لبداية العرض الأول لهذه المسرحية ، وإن كان من المرجح أنها مثلت في أوائل يناير ١٩١٨ .

(١٢) مذكرات ، ص ٩٣ .

(١٣) المرجع السابق .

(١٤) المرجع السابق ص ٩٤ .

(١٥) المرجع السابق . ومجلة التياترو (يوليو ١٩٢٤) ص ٢١ ، (نوفمبر ١٩٢٤)

قد حققت «حمار وحلاوة» نجاحاً هائلاً ، فاستمر عرضها أربعة أشهر . وبلغت أرباح «الريحاني» وحده - في الشهر الأول - ٤٠٠ جنيه^(١٦) . وسرت إشاعة تقول إن الريحاني قد كون ثروة ضخمة ، حتى إنه اشترى ضيعة أسماها «حمار وحلاوة»^(١٧) . وقد كانت أغاني الأوبريت تردّد في كل مكان ، نظراً لأن موسيقاها كانت مقتبسة من ألحان شعبية معروفة في ذلك الوقت ، وموقعة على كلمات صادقة مؤلفة^(١٨) . والواقع أن معظمها ظل متناقلاً عدة سنوات . ولم تصل إلينا مخطوطة هذه الأوبريت ، وكل ما نعرفه عنها ، هو مما نسمعه من روايات شفوية . وقد حدثني عن فكرتها - أو بالأحرى عن موقفها الرئيسي ، لأنها تكاد تكون بلاحبكة - ممثل عجوز ، يدعى الشيخ راشد^(١٩) ، الذي كان يعمل بالإسكندرية في عروض مقتبسة عن «حمار وحلاوة» . وقد بلغ عمره - حين التقيت به - حوالي التسعين عاماً ، وأصاب الوهن ذاكرته ، فكان كل ما استطاع أن يرويّه لي عنها ، هو أن هذه الأوبريت تتناول حكاية «كشكش بك» - عمدة كفرالبلاص - وصديقه «الشيخ ينسون» ، الذي رأى - عندما راح في غيبوبة تحت تأثير مخدر - أنهما قد أصبحا ملك مصر ورئيس وزرائها . وأخذت فئات مختلفة من الشعب تفد عليهما لتشكو ما صارت إليه أحوالهما من بؤس . فالفضالات تشكين الأوقات العسيرة التي تلت الحرب العالمية الأولى ، والسقّاعون يشكون سوء الحال ، وجاءت اللواجات يندبون أحوالهم

(١٦) نجيب الريحاني . مذكرات ، ص ٩٤

(١٧) فؤاد رشيد ، تاريخ المسرح العربي ، ص ٩٠ . انظر أيضاً : «نجيب أفندي

الريحاني» التياترو (نوفمبر ١٩٢٤) ص ٢٢ - ٢٣ .

(١٨) : فؤاد رشيد ص ٩٠ .

(١٩) لقاء مع الشيخ راشد .

وانضم السامعون والجزائريون إلى موكب الشاكين .. حتى ملعنوا الأفيون أظهروا
سخطهم على ارتفاع أسعار المخدرات . وفي النهاية يعدم « كشكش » بالنظر
في شكاياتهم ، لكنه ... مجرد حلم .

وقد جاء هذا الاستعراض - كما يقال آية في الروعة وخفة الظل . فهو يحتوي
على أغان فكهة ، برغم قيمتها المحدودة . في كل جزء منها لدعة « ساتيرية » ،
أما موضوعه فهو واقعي مباشر . ومن المؤكد أن الريحاني وصدقي ليسا من طراز
« أريستوفان » أو « برخت » في مقدرتهما الفنية وتعمقهما للأمر ، لكنهما عزفا على نفس
الأوتار التي عزف عليها هذان الأستاذان الساخران ، كما سارا على منوالهما في مزج
الاستعراضات الموسيقية المقبلة بحماستها للإصلاح الاجتماعي .

على أثر نجاح استعراض « حمار وحلاوة » طلب أمين صدقي من الريحاني منحه
نسبة من الأرباح ، لكن الريحاني رفض . فاستقال صدقي من مسرح « الإيجسيانا » (٢٠) ،
وألف مع الكسار فرقة مسرحية ، واستأجرا مسرح « الماجستيك Majestic » لحسابهما
الخاص . وهناك شرع صدقي في التآمر من الريحاني من خلال غمزات « ساتيرية » ، في
استعراض تلو الآخر .

وقد خلف صدقي - في « الإيجسيانا » - شاعر ومدرس شاب يدعى « بديع
خيرى » ، ما لبث أن أصبح صاحب الفضل في نجاح استعراضات الريحاني التالية
بأزجاله التي تأسر الأسماع برنينها الوطني . وقد ولد بديع خيرى عام ١٨٩٣ ، من أب
كان يعمل وكيلا لأحد الباشوات الأثرياء . وعنى أبوه بتربيته ، حتى إذا أتم
تعليمه الثانوى ، التحق بمدرسة المعلمين العليا .. ولم يكن دخولها متاحاً في ذلك الوقت
إلا لقلّة من المصريين . على أنه لم يكن مقتوراً لخيرى الانخراط في سلك التدريس طويلاً .

(٢٠) فؤاد رشيد : تاريخ المسرح العربى ، ص ٩٠ .

ذلك أن خيرى كان يهوى الشعر منذ طفولته، وقد أخذ يتردد - فى صباه - على مقاهى الدرب الأحمر ، الحى الذى كان يقع به منزله ، وهناك كان يمضى ساعات طويلة فى الاستماع إلى شعراء الربابة المحترفين . وكان يتردد أحياناً على « الكلوب المصرى » ومقهى « دار السلام » - بحى الحسين - لمشاهدة الفصل المضحك ، وعن طريق الإصغاء إلى أحاديث زبائن المقاهى ، درّب خيرى سمعه المرهف على مختلف اللهجات المصرية . وعندما أدرك سن الشباب ، أخذ يتردد على المسارح الراقية بشارع عماد الدين ، وانضم هاوياً إلى جمعية مسرحية كان يؤلف لها المسرحيات ويمثل فى عروضها (٢١) .

وقد بدأ خيرى ينشر أزجاله فى الصحف اليومية ، فى أثناء دراسته بالمعلمين العليا . وكانت الأزجال مادة يلقيها المونولوجست فى المناسبات الاجتماعية، أوبين فصول المسرحيات . وبعد أن تخرج خيرى ، قرر أن يعمل بالتمثيل التراجيدى . فآدى اختباراً أمام « جورج أبيض » لكنه فشل . فكان عليه أن يتعيش لفترة من الزمن من راتبه الضئيل كمدرس . وذات يوم - فى عام ١٩١٨ - أطلع صديق له ، اسمه جورج شفتشى ، الريحانى على زجل له ، فأعجب به وطلب المزيد منه . وعلى أثر ذلك وقع خيرى فى ١٧ أغسطس ١٩١٨ (الموافق عيد ميلاده الخامس والعشرين) عقداً مع الريحانى ، يصبح بمقتضاه مؤلف أزجال مسرحيات فرقة الريحانى (٢٢) .

ولم يكن ما حثب للريحانى أزجال خيرى هو موضوعها المصرى، فحسب بل راقب

(٢١) « مذكرات بديع خيرى » إعداد محمد رفعت : مجلة الكواكب. عدد ٦٢٢ .

(٩ يولية ١٩٦٣) ص ٩ .

(٢٢) لقاء مع المرحوم بديع خيرى .

له وطنيتها المتدفقة.. وفي السنوات التالية للحرب العالمية الأولى أخذت تزداد في مصر - كما سنرى بعد قليل - مشاعر الكراهية للاستعمار الإنجليزي، حتى تفجرت في ثورة عارمة. وكان خيرى يضمّر لبريطانيا عداً شديداً. وضاعف من بغضه للمحتلين حادثة وقعت له في ذلك الحين في أثناء عمله بشركة التليفونات الإنجليزية. فقد أبلغ «وطن باشا» - وهو شخصية إنجليزية بارزة - الشركة عن عطب في جهازه الخاص. وأدرج «خيرى» - عن قصد - شكواه بين سائر الشكاوى. وبعد عدة أيام، استفسر رئيسه الإنجليزي عن سبب تقصيره في إصلاح تليفون «وطن»، فأجاب بأنه لا سبيل لفحص شكواه إلا في دورها، وفقاً لما هو متبع. وعندئذ تقرر فصله على الفور (٢٣). ونظراً لأن هذه الحادثة لم تكن تستوجب الفصل، فقد صمم خيرى - منذ تلك اللحظة - على استخدام مواهبه الأدبية كسلاح في خدمة النضال السياسى. ووجد في صحبة الريحاني فرصة للعمل المثمر والتقدير المادى. وكان أول راتب تقاضاه ستة عشر جنيهاً في الشهر، وهو مبلغ يفوق مرتبه في شركة التليفونات مرتين ونصف مرة (٢٤).

وقد نجح أول استعراض كتب خيرى أغانيه وهو «على كيفك»، حتى إن عرضه استمر شهرين ونصف الشهر، وحقق أرباحاً قدرها ثلاثة آلاف من الجنيهات. وكان الريحاني سعيداً بجهود خيرى، فرفع راتبه إلى ثلاثين جنيهاً (٢٥). وكان هناك كاتب آخر هو حسين شفيق المصرى - يعالج حبكة المسرحية - في حين يتولى تلحينها الموسيقار السورى كميل شامير (٢٦). وقد بث خيرى في أزجاله النكتة المصرية التى كان

(٢٣) «مذكرات بديع خيرى»: مجلة الكواكب.

(٢٤) لقاء مع بديع خيرى.

(٢٥) مذكرات، ص ٩٩.

(٢٦) المرجع السابق.

الريحاني شغوفاً بإظهارها... والواقع أن «شامير» لم يلحن بعنفه غير استعراض واحد هو «مصر في ١٩١٨-١٩٢٠»، ثم تولى الموسيقى الموهوب «سيد درويش» تلحين أغاني خيرى. وكان الريحاني قد أغرى سيد بالانسحاب من فرقة جورج أبيض، عندما قرر له راتباً قدره أربعون جنيهاً في الشهر، بدلا من الثمانية عشر التي كان يتقاضاها من أبيض^(٢٧). ويعد «سيد درويش» رائد الموسيقى المصرية الحديثة، لما ابتكره من ألحان خلت من العناصر الأوربية، وعبرت عن أفراح الجماهير وأحزانها، وقد حقق عن طريقها للاستعراض نهضة عظيمة، إذ أعطى للاستعراض من موسيقاه ما قدمه خيرى في أزجاله من طابع محلي وانفعال صادق ووطنية حقة.

وقد توالى بعد «مصر في ١٩١٨-١٩٢٠»، استعراضات: «قولوا له» التي مثلت في مايو ١٩١٩، و«إش!» في يونيو و«ولو!» في يوليو، و«رن!» في ديسمبر، و«فشر» في مايو ١٩٢٠^(٢٨). وفي تلك الفترة بلغ مسرح «الإجسيانا» أوج مجده، ففي كل ليلة كان الطلبة والساسة والموظفون وأبناء الطبقات الراقية يقبأون عليه، وقد جاءوا ليعبروا عن مشاعرهم الوطنية ويستمتعوا بموسيقى «سيد درويش» القومية وأغاني خيرى الحماسية. وقد بلغت أرباح الريحاني - حتى نهاية العام الأول - ٢٨ ألف جنيه^(٢٩).

(٢٧) المرجع السابق، ١٠١.

(٢٨) «الأهرام»، (١ مايو ١٩١٩)، (٢٢ يونيو ١٩١٩)، (٨ يولية ١٩١٩)، (١٠ ديسمبر سنة ١٩١٩) (٢٠ مايو ١٩٢٠).

وقد جاء في مذكرات الريحاني أن الاستعراض التالي هو: «ولو»، «وتلاه»، «إش!»، «وقالوله!»، و«رن!». علاوة على ذلك، يذكر قواد رشيد في كتابه: «تاريخ المسرح العربي» أن «ولو!» ترجع إلى ١٧ أكتوبر ١٩١٨.

(٢٩) مذكرات، ص ١١٣.

وقد لعب الاستعراض دوراً هاماً في تحطيم القيود الأوربية المستخدمة في صياغة الشبكة المسرحية ، كما شجع التعليق الساخر على الأحداث المعاصرة . ويشبه الاستعراض - في نواح عديدة - مسرح الجريدة الحية "living newspaper" الفيدرالى بأمريكا Federal Theatre من حيث إنه ذو طابع محلي ، ويتألف من سلسلة من المشاهد القصيرة التي تتناول مشكلات اجتماعية وسياسية . وكان الاستعراض - مثل نظيره الأمريكى - يكتب لأغراض دعائية . وقد شبه «خبرى» الاستعراض بسينما الأخبار الواقعية cinema newsreel ، لأنه كان يرتبط بأزمة خطيرة كلما أمكن ذلك . وقد استطاع «خبرى» أن يزود الاستعراضات ليس بنظرة «ساتيرية» في السياسة الحاضرة فحسب ، بل الأهم من ذلك ، أن يخلصها بوظيفتها في إثارة الكراهية ضد الاستعمار (٣٠) .

وفي عام ١٩١٩ . اندلعت ثورة من أخطر الثورات في تاريخ مصر الحديثة . وكانت هذه أول مرة يتفجر فيها الحماس الحارف لحركة وطنية مصرية تضم جميع فئات الشعب .. حتى النساء خرجن إلى الشوارع واشتركن في المظاهرات ، وتعالن أصواتهن بالأنشيد الوطنية التي امتزجت فيها كلمات «خبرى» بالحن «سيدرويش» (٣١) . وفيما يلي نموذج لهذه الأغاني ، من استعراض «إش» ! وكان ينشده الفتيه الثائرون :

لا تقولى نصرانى ولا يهودى ولا مسلم
يا شيخ اتعلم
الى أوطانهم بتجمعهم

-
- (٣٠) محمد عيسى وسيد مصطفى « كيف تطور المسرح الكوميدي من المنولوج إلى الكوميدي الراقية » مجلة القوات المسلحة (١ يناير ١٩٦٦) ص ١١٩ .
(٣١) سلامة موسى ، كتاب الثورات (بيروت : دار العلم ، ١٩٥٥) ص ١٧ .

عمر الأديان ما تفرقهم (٣٢)

ويوجد في نفس المسرحية نشيد آخر ينبض بروعة أنغامه :

قوم يا مصرى	مصر دائماً بتناديك
خذ بنصرى	نصرى دين واجب عليك
رد سعدى	قبل ما يضيع بين أيديك
أوع مجدى	يروح هدر أدام عينيك
شوف جدودك	في قبورهم ليل ونهار
من جمودك	كل عضة بتستجار
صون أثارك	زى ما صانوا الآثار
خلفوك عزة	ما تخلفش عار
حُب أرضك	اتخلق في دمننا
واللى قارضك	ينكره مش مننا
تحت رايتك	كل مرّ يكون زلال
احنا تقنى	قبل ما يفنى الهلال (٣٣)

وهذا نشيد ثالث :

يا شرقى يحميك لأهلك	ما تشوف لك إلا يوم سعلك
نموت ونحيا احنا في حبك	دنيا مادنيا ما فيش بعدك غيرك
ما زادش خير عنه	واينك ما فيش أكرم منه

(٣٢) مذكرات ، ص ١١٠ .

(٣٣) ههنا العتيل ، نجيب التريجاني ، ص ٧٨ .

فصلك على نسلك... ووجلك وعلى اللي راح واللى جلك
فليحي الشرف يا ناس ويعيش (٣٤)

ويتضمن استعراض «إش» - بالإضافة إلى أناشيده الوطنية - تعليقات ساخرة على استغلال الأجانب للمصريين . ومن السهل أن نتبين ملاءمة «كشكش بك» لهذه «التيمة» . وتلور أحداث «إش» على النحو الآتي : «كشكش» يفقد كل أمواله على مائدة القمار ، ويضطر إلى الاستدانة من أحد «الحواجات» . وعندما يعجز عن سداد دينه، يلجأ إلى بيع أملاكه. وعلى الرغم من أن «كشكش» ينجو من الإفلاس في هذا الاستعراض (حينما يهبط عليه ميراث في آخر لحظة) ، فقد كان هناك مصريون كثيرون أفلسوا في تلك الفترة بنفس الطريقة . إذ كان «الحواجا» الجشع يقدم القروض بفوائد باهظة ، وكان يجلس عند موائد القمار لاصطياد ضحاياه ، فإذا لم يسدد المصري ديونه استولى على أرضه . وبمثل هذه الحيل ، استطاع اليونانيون أن يستحوذوا على مساحات كبيرة من أجود الأراضي . وفي الفصل الأول من «إش» يندب كشكش إفلاسه على يد الحواجا في هذه الأغنية :

كشكش : خرابوشاف جيبي معمر

راح دُغرى واقف متسمر

ع العزبة عينه بتلور

قال لي العب العب بارتية بوكر

يا بيه أشرب جوني ووكر ..

(٣٤) «إش !» : أعيرت لي من زوجة المرحوم عادل خيري .

شريت .. سكرت .. خسرت لما وقعت في حيص بيص
وعنها وكيمياء كانت جنبي محضته : . (٢٥)

مع هذا كله ، كانت الاستعراضات ضعيفة فنيًا . وإذا كانت الأغاني هي التي تحدد صورتها الأساسية ، فهذا يعني أن العناصر الكوميدية ذات أهمية ثانوية . ويتكون « إتش ! » من سلسلة غير مترابطة نسبيًا من الأحداث الكوميدية ، وتؤدي الأغنيات مهمة الربط بينها ، لهذا فإن حجم الأغاني يفوق كمية الحوار . ففي الفصل الأول مثلاً ، توجد صفحة واحدة فقط للحوار ، من بين ثمانى صفحات من القطع الكبير ، وتتابع المشاهد بلا ترابط أو تسلسل .

إلا أن الاستعراض غنى بالنكات والتعليقات المرحية للأغاني ، وهو حافل أيضاً باللهجات المختلفة التي كتبت بها الأغاني . ومع ذلك ، فإن الأغاني هي التي تحدد بناء الاستعراض وتعوق حركته الدرامية . لهذا ، فهو يفتقر كلية إلى تلك الصراعات الحية والحيل التي حفلت بها مسرحيات « الأبيه دى روز » ، والعرض وإن كان مسلياً في تفاصيله ، إلا أنه من العسير اعتباره عملاً درامياً ، ومن ثم فإن القيمة الوحيدة التي ينفرد بها الاستعراض هي إثارة المشاعر الوطنية . ذلك أن الرواية الاستعراضية عاقت تطور الكوميديا حين أخضعها لشكل « النمر الغنائية الراقصة » . ومنذ عام ١٩٢٠ حتى الثلاثينات ، استطاع الريحاني أن يتخلص تدريجياً من هذه العلاقة المعوقة . ولم يتحرر منها تماماً - في الواقع - إلا في عام ١٩٣١ ، عندما أنتج أول كوميديا غير موسيقية هي : « الجنيه المصرى » .

الفصل الخامس

مرحلة الأوبريت : ١٩٢٠ - ١٩٢٦

مع بداية عام ١٩٢٠ خدت الاضطرابات السياسية التي كانت تغذى الاستعراضات ، وأخذ الجمهور يتطلع إلى شكل من أوبريت أرقى من هذا المستوى . وقد تبين للريحاني بعد أن سمّ اللون الاستعراضى بسبب شكله غير الدرامى ، والقيود التي فرضها على موهبته فى الكوميديا ، أن الأوبريت بفصولها الثلاثة وبنائها المنطقى وطبيعتها الرومانتيكية ، هى أنسب شكل فى يتيح له فرصاً أفضل للعناية بالفكرة والشخصية والحوار ، فى المشاهد التي تتخلل أغاني الأوبريت . ولهذا كان الريحاني يريد أن يعالج الأوبريت بهذا الأسلوب الذى يعطى الأولوية للعناصر الكوميدية على العناصر الموسيقية .

وقد كانت جميع أوبريتات الريحاني تقريباً تعتمد على روايات من « ألف ليلة وليلة » . واستطاع بذلك أن يحقق عن طريق حيكاتها نموذجاً رومانتيكياً راقياً من الكوميديا الحالية من « الفارس » . وفى هذا النموذج نلمح بدايات الكوميديا الناضجة عند الريحاني . فقد تخلّى عن شخصية « كشكش بك » والشخصيات النمطية ، وتكنيك كوميدى « الفرانكو - آراب » ، واستخدم بدلاً منها شخصيات واقعية ، حتى لقد تحول اهتمام الريحاني بشكل ظاهر إلى الاستعانة بنماذج من عامة الشعب - كصانع الأحذية والترزى ، والموسيقيار ، ونماذج أخرى من الطبقة العاملة - وإلى معالجة « تيمات » (Themes) هامة أيضاً .

فى « العشرة الطيبة » مثلًا ترسم لنا صورة « ساتيريه » للحياة فى مصر المملوكية ،
وتصور « البرفيسيس » حياة الطبقات الراقية ، وتعالج « لو كنت ملك » بيئة العمال .
وكما أن الشكل الأوبريتى قد أتاح للريحانى تطوير تكنيكه الكوميدي ، فقد
ساعده المناخ الاجتماعى والسياسى - فى تلك الفترة - على تعميق مفهومه الكوميدي .
وكان جمهور المسرح يمر بتحول تدريجى ، وذلك أن رواد فترة « الكباريه »
من الأجانب وأثرياء الحرب أفسحوا المجال لطبقة متوسطة صاعدة من الموظفين والطلبة
والمهنيين المتعلمين ، الذين ازداد إقبالهم على المسرح . وفى ذلك الوقت بدأ إحساس
مصر بذاتها يستيقظ . فى عام ١٩٢٣ صدر أول دستور مصرى ، وافتتح أول
برلمان للبلاد عام ١٩٢٤ . وأخذت الروح القومية تتغلغل بين رواد المسرح الذين
كانوا يريدون أن يخاطبهم المسرح كمصريين .

وقد عبر عن آمال الجمهور - فى تلك الفترة - طائفة جديدة من نقاد المسرح
الذين شغلهم قضية مشتركة .. هى النهوض بالمسرح الحديث^(١) . وكان هؤلاء
يتوقون إلى تحرير المسرح من الترجمة والاقتباس عن المسرح الفرنسى الكلاسيكى
(كما هو شأن « ريبورتوار » جورج أبيض) ، وإلى إنتاج مسرحيات تصور الحياة المصرية

(١) يتنى إلى هذه الطائفة كل من محمد عبدالمجيد حلمى ، وحنفى مرسى ، إبراهيم المصرى ،
وجمال الدين حافظ عوض ، وفكرى أباطة ، ومحمد التابعى . وهذه الحركة النقدية ، التى ظهرت
فى العشرينيات ، أخذت تعبر عن نفسها باستحياء فى بداية الأمر فى الصحف اليومية ، حيث
كان يخصص عمود مستقل لمعالجة شئون المسرح . ومنذ عام ١٩٢٤ ، ظهرت مجلات متخصصة
فى المسرح ، كانت تقرد بضع صفحات للعروض المسرحية ونقد المسرحيات والشخصيات
الفنية ، بالإضافة إلى المقالات التى تتناول وظيفة المسرح ومضمونه . وأهم هذه المجالات ،
« التياترو » (١٩٢٤) لمحررها جمال الدين حافظ عوض ، « التمثيل » (١٩٢٤) لمحررها عدلى
جرجس ، « المسرح » (١٩٢٥) لمحررها محمد عبد المجيد حلمى .

تصويراً صادقاً أميناً ، وتهدف إلى ترقية الأخلاق^(٢) .

وقد كان لهذه الأفكار تأثير قوى على الريحاني ، حتى إننا نجد أوبريتاته ، وقد أخذت تتجاوز مرحلة « فارسات » كشكش لكي تعبر عن مضمون أخلاقي ، يدهشنا لسذاجته ، لكنه لا يتسم أبداً بالنفاق . لهذا ينبغي علينا أن نتعرف على جهود الريحاني في تطويع فنه لخدمة قيم هادفة . في هذا الوقت لم تعد الاستعراضات الموسيقية تستأثر فيه بالنشاط المسرحي ، غير أن الريحاني لم يلبث أن تعرض لمنافسة عنيفة من جانب أربع فرق فنية على الأقل ، هي فرق : منيرة المهدي ، وصدقي - الكسار ، وسيد درويش ، وعكاشة وإخوته^(٣) ، بالإضافة إلى أن فنون الكوميديا

(٢) انظر فؤاد مشنوق : « كلمة جامعة » مجلة التياترو (١٩ أكتوبر ١٩٢٥) - ص ٢٤-٢٧ ، و « حندس » « نهضة المصرية التمثيل العربي » « الأهرام » (١٩ يناير ١٩٢٥) ، وإبراهيم المصري : « مسرحنا والروايات المصرية » . التمثيل (٢٤ مارس ١٩٢٤) ، وحسين صبحي : « في سبيل إصلاح المسرح » ، التياترو (أبريل ١٩٢٥) .

(٣) منيرة المهدي ، مطربة جميلة موهوبة ، عرفت كأول مصرية تقف على خشبة المسرح . بدأت حياتها في المسرح بإنشاد وتمثيل أدوار الشيخ سلامة حجازي في أوبريتاته . ظهرت - لأول مرة - في دور نسائي عام ١٩١٧ ، في عرض بمصر لأوبرا « كارمن » (حيث حلت ألحان كامل الخلعي مقام موسيقى بيزيه) وقد حقق نجاحاً كبيراً . وفي بداية ١٩١٩ ، شرعت فرقة « صدقي - الكسار » في إنتاج سلسلة أوبريتات ناجحة (معظمها مقتبس عن الفرنسية) بمسرح « الماجستيك » . والواقع أن الأوبريت صار شعبياً - لأول مرة - على يد « سيد درويش » ، الذي لحن أوبريتات منها « شهر زاد » ، وقد مثلت عام ١٩٢١ - وبفضل جهود عبد الله عكاشة وإخوته زكي وعبد الحميد ، وهم ممثلون - مديرون ، أخرجوا بين عامي ١٩٢٠ و ١٩٢٥ طائفة متنوعة من الأوبريتات الناجحة . كذلك أخرجوا أول أوبرا كاملة بالعربية هي « شمشون ودليلة » (١٩٢٢) ، من تأليف سان سانس Saint-Saens وترجمة بشارة واكيم ، ولحنها داود حسني ، كما أخرجوا أول أوبرا عربية مؤلفة هي =

لم تكن تحظى بتقدير الدولة وقطاعات عريضة من الشعب^(٤) . وعندما قررت الحكومة تقديم إعانة للفرق المسرحية - لأول مرة - عام ١٩٢٤ استفاد المسرح الجاد بهذه الإعانة ، دون الفرق الكوميدية^(٥) .

وتعد « العشرة الطيبة » التي مثلت في مارس ١٩٢٠ ، باكورة إنتاج الريحاني في المرحلة الجديدة . وهذه الأوبريت التي وصفها الريحاني في إعلاناته ، بأنها أوبرا كوميك^(٦) Opera-comique ، وكان قد كلف بترجمتها الناقد والكاتب المسرحي المعروف « محمد تيمور » ، عن مسرحية فرنسية بعنوان « اللحية الزرقاء » Barbe-Bleue^(٧) ، ثم عهد إلى بديع خيري بكتابة أجزائها ، وإلى سيد درويش بتلحين موسيقاها ، وأسند إلى عزيز عيد إخراجها . وكوّن الريحاني فرقة جديدة من كل من : روز اليوسف ، ومحمد رضا ، وزكي مراد ، ومنسي فهمي ، ومختار عثمان ، واستيفان روستي ، وبرنت حلمي ، ونازلي مزراحي . كما استأجر « كازينودي باري » لمدة عام بمبلغ ألف جنيه ، واشترى مجموعة فخمة جديدة من الملابس والمهمات والأثاث^(٨) .

= « مبارك أنطونيو وكليوبطرة » تأليف سليم نخله ويوتس القاضى ولحن الفصل الأول منها سيد درويش قبل وفاته في عام ١٩٢٣

(٤) مقال بعنوان « وبعد . . . » مجلة التياترو (فبراير ١٩٢٥) .

(٥) منحت الفرق الكوميدية إعانة مالية ، للمرة الأولى ، عام ١٩٣٠ . وقالت كل من فرقتي الريحاني والكسار ٥٣٠ جنيهاً . انظر : « الإعانة الحكومية » روز اليوسف (١٠ يولية ١٩٣٠) .

(٦) « الأوبرا - كوميك » عبارة عن أوبرا ذات حوار منطوق وقصة تنتهي بنهاية سعيدة . وهي تختلف عن الأوبريت في أنها أشد جنوحاً إلى الميلودراما

(٧) مذكرات ، ص ١٢٠

(٨) المرجع السابق .

وقد كُتبت « العشرة الطيبة » على نسق أوبريتات القرن التاسع عشر عند مارون نقاش^(٩). وهي تنقسم إلى أربعة مقبولة، وتتبع النظام القرضى في تقسيم الفصول إلى مشاهد، وفي كل مشهد أغنية واحدة على الأقل. وتقع أحداث الأوبريت في العصر المملوكى، وهي متشابكة وميلودرامية، وتيممها الرئيسية هي المقاومة الوطنية العنيفة للحكام المماليك. وقصة الأوبريت هي: أن « حاجى » - وهو سيد تركى واسع النفوذ - يوفد تابعه الأمين « حزمبل » إلى إحدى القرى ليبحث له عن زوجة جديدة. وكان « حاجى » قد تزوج من قبل بخميس مصرية. وبعد كل زيجة كان يعهد إلى « حزمبل » بقتل زوجته حين يملها، لكن « حزمبل »، كان يكتفى بتخديرها. وهذا عين ما يفعله مع زوجة مخدومه السادسة « ست الدار »، التى جاءت من قرية حزمبل. ثم يرغب « حاجى » فى الزواج من « نزهة » ابنة الباشا الحاكم، وكانت قد أبدلت عند مولدها بطفل رينى، هو الأمير سيف الدين، الذى لا يلبث أن يسترد وضعه السابق كفلاح عادى. ويربط الحب بين قلبى « نزهة » و« سيف »، لكن « حاجى » يفوز بها بعد مبارزة مع الأمير الرينى. وبينما كان التركى « الفلاقى » على أهبة الرحيل بزوجه الجديدة، يفصح حزمبل أمره عند الباشا، ويحضّر إليه زوجاته السابقات. وتتزوج نزهة من سيف. وتنتهى المسرحية نهاية سعيدة، عندما يحكم البلاد « سيف الدين »، الأمير الناشئ من أصل مصرى.

(٩) مارون نقاش (١٨١٧ - ١٨٥٥) : كاتب مسرحى لبنانى، يعد أول من كتب المسرحية العربية : وأوبريتاته مكتوبة بالنصصى، وهي تنقسم إلى : أو فصول موزعة على مشاهد، على الطريقة القرشية. ومن أشهر مسرحياته : « أبو الحسن المغفل »، « المقتبسة عن ألف ليلة وليلة »، وهي تشتمل على أحداث معقدة وعدد من الأغاني.

وليس مغزى المسرحية هو حب الوطن فحسب ، بل لقد أساليب الحكم التركي أيضاً . ويتضمن الفصل الثاني - في مشهد الوالى « والباش منجق » - سخرية لاذعة من أحوال البلاد السياسية . ففي البداية يستفسر الباشا عن سير العمل في وزارة الداخلية :

باش منجق : أخبار السنجقية يا مولاي كثيرة جداً . أولاً أنا لصفى باش سنجق الداخلية ، أصبت أمس بمغص داخلي في الأمعاء الغلاظ ، وأصيب الوكيل بصداع داخلي في المخ ، وأصيب السكرتير العام بورم داخلي في القلب ، وأصيب رئيس القلم بخراج داخلي في الكبد .

الوالى : وأصيبت السنجقية . . .
باش منجق : بخلل داخلي في جميع أجزائها .

ثم يتساءل الوالى عن وزارة العدل :

الوالى : عدلية باش منجق ؟

سنجق : أفندم .

الوالى : أخبارينك أفندم ؟

سنجق : أخبار سنجقية العدلية يا مولاي كثيرة جداً . أولاً إصدار

قرار بحبس المتهمين قبل محاكمتهم . وثانيها إلغاء لفظ محامى

من جدول القضاء . وثالثاً إصدار قرار بأن يكون القاضى

أنهرى أطرش ميكسج أعمى^(١٠)

(١٠) محمد تيمور ، مؤلفات ، ص ٣٠٨ .

وعندما يستفسر الباشا عن بقية الوزراء ، فإنه يتلقى نفس الإجابة الساخرة .
وبعد هذا المشهد أغنى مشاهد الرواية بالتسلية التي تمهد للكوميديا الراقية في
«حكم قراقوش» - بعد ستة عشر عاماً حيث يسخر الريحاني من حكام مصر الأتراك .

وتشهد «العشرة الطيبة» بحدوث تطور واضح في اللغة ورسم الشخصيات . فلغتها
واقعية إلى حد كبير ، وهي تنقل بصدق لغة فلاحى الصعيد ، ولهجة المماليك
التركية ، ولهجة سكان القاهرة مثل «حزمبل» . كذلك تتميز شخصياتها بواقعيته .
وفي حالة «حزمبل» و«ست الدار» يجد عليهما تطور واضح في أثناء العرض .. حتى
«حاجى» النموذج الميلودرامى للشهير ، فإنه يحدث تأثيراً كوميدياً بمجونه وحماقته .

ولم تنجح «العشرة الطيبة» برغم ما توفر لها من مزايا^(١١) . فقد انزاق الريحاني
وزملائه في فخ سيامى عندما سخروا من الأتراك ، في ذلك الوقت بالذات ..
بعد هزيمة تركيا خلال الحرب العالمية الأولى ، وبعد أن تجلى أن البريطانيين
كانوا - في سنة ١٩٢٠ - أكبر عقبة في سبيل استقلال مصر ، ومن ثم انحازت عواطف
الشعب المصرى إلى تركيا ، ولم تعد السخرية من الأتراك أمراً مقبولا . وقد اتهم الريحاني
وقتذاك بأنه أداة للدعاية الإنجليزية ، وأنه مول المسرحية ، بأموال إنجليزية^(١٢) . ولقد
حدثت مصادمات في أثناء العروض ، وتعرضت حياة الريحاني للخطر . وقد استمر

(١١) تروى «روز اليوسف» في ذكرياتها ، أن المسرح كان يمتلئ - في كل ليلة -
بالمفرجين الذين جاموا بناء على الدعاية المثيرة للمسرحية . وتذكر أيضاً أن الريحاني حل الفرقه
لأنها كانت تسلب مسرح «الإجيسانا» جمهوره (انظر مذكراتها ص ٤٨) .

(١٢) روى لى المرحوم «بديع خيري» ، أن مصدر هذه الاتهامات موظف بالمسرح
كان قد فصل قبيل عرض المسرحية .

عرض هذه الأوبرا - كوميك أكثر من شهر ، وبلغت نفقاتها ثلاثة آلاف جنيه^(١٣) .

* * *

ولاشك في أن هذه الأحداث تركت أسوأ الأثر في نفسية الريحاني . وفي بداية الموسم الشتوي لعام ١٩٢٠ ، جمع الريحاني أعضاء فرقته القديمة وشرع في تقديم مسرحيات « كشكش » الأولى ، في جولة في بعض الأقطار العربية . وكان يأمل من وراء هذه الرحلة رفع معنوياته ، بالإضافة إلى تحقيق ربح مادي . لكنه تبين بعد وصوله إلى سوريا أنه لن يحقق أهدافه . فقد كان لدى السوريين « كشكش بك » هو أمين عطا الله (السوري الجنسية) الذي كان يمثل دور « الشيخ ينسون » مع الريحاني في المسرحيات الاستعراضية . ولم يكن أمين عطا الله قد سطا على ابتكار الريحاني فقط ، بل إنه انتحل أيضاً مسرحياته^(١٤) . وكان تمثيل عطا الله لشخصية « كشكش » موجهاً للجمهور السوري : فهو يتحدث بلهجة سورية ، ويرتدي « ريدنجوت » (بدلاً من زي العمدة الريني) كما غير اسمه من « كشكش » إلى « كاشكاش »^(١٥) . لهذا لم يلق « كشكش » الريحاني استجابة أو قبولا لدى السوريين ، بل إنهم اتهموا الريحاني بتقليد أمين عطا الله^(١٦) ! . ومن المؤكد أن عطا الله لم يكن أفضل من الريحاني ، ومع ذلك فإنه كان قد عرف كيف يستميل جمهوره ، حتى استطاع في هذه الظروف أن يفوز على الريحاني في مجاله الخاص .

وبرغم ذلك ، فقد حققت رحلة الريحاني إلى سوريا نتيجة طيبة في جانب آخر ،

(١٣) مذكرات ، ص ١٢١ .

(١٤) المرجع السابق .

(١٥) حديث مع أمين عطا الله .

(١٦) مذكرات ، ص ١٢٦ .

فلما أنه التقى في سوريا بامرأة جميلة، تلحق بديعة مصابني، أغراها بالانضمام إلى فرقته واتخذها خليلته له. وكانت علاقته بلوسى دى فريزنى قد انفصلت في عام ١٩٢٠.. وقد كان الريحاني يعد هذه القطيعة نذير شؤم، إذ تعاقبت عليه المحن بعد غرامه الحديد ببديعة.. كانت حسناء فاتنة، ولكنها كانت أنانية، نفعية وانتهازية، ولم تكن وفية له برغم حبه العنيف لها. وقد كانت خياناتها المتكررة له - فيما بعد - مصدر عذاب دائم له. ومع ذلك فقد أسند إليها بطولة أوبريتاته التالية، حيث جاءت أدوارها على المنصة في أغلب الأحيان بورتريهات شخصية.

ولم يكن الحظ حليف الريحاني بعد عودته إلى مصر، في أوائل ١٩٢١. فقد رفع عليه ديموكنجس، صاحب «الإجسيانا» اليوناني، دعوى يطالبه فيها بتعويض عن الخسائر التي لحقت بسبب غياب فرقته عن المسرح^(١٧). واستغرق نظر الدعوى شهرين، وصدر الحكم في النهاية لصالح الريحاني. وقد أعاد الريحاني تقديم مسرحيات «الفرانكو-آراب» في الفترة الباقية من الموسم، كما قدم بضع حفلات من أوبريت^(١٨) «العشرة الطيبة».

وفي عام ١٩٢١، أخرج الريحاني بأسلوب الجرانجنيول Grand Guignol «ميلودراما، Melodrama من أعنف ما شهد المسرح المصري، بعنوان «ريا وسكينة». وتتناول هذه المسرحية قصة عصابة القتل التي اكتشفت في العام نفسه، وكانت تترجمها «ريا وسكينة»، اللتان كانتا تستدرجان النساء إلى وكرهما، حيث تغتصبان حليهن ثم تقتلهن بأشد الأساليب وحشية. ويروي الريحاني كيف شرع في إخراج

(١٧) المرجع السابق، ١٢٩.

(١٨) «تطور الكوميديا في مصر»: الدنيا المصورة عدد ٨٥ (٣ أغسطس

١٩٣٠) ص ٢٢ - ٢٣.

هذا اللون المسرحي :

« وكان اكتشاف هذا الجنايات حديث الناس جميعاً . ولما كنت أشعر بأنني خلقت للدرام لا للكوميديا ، فقد عولت على اقتباس موضوع من هذا الحوادث الدامية وإخراجه على المسرح . وهذه النزعة — نزعة الدرام — يظهر أنها تسكن أدمغة رجال الكوميديا جميعاً ، فكل منهم يعتقد — ان حقاً أو باطلاً — بأنه مبرز في هذا النوع ، وأنه إذا اتجه إليه فاق نفسه في الكوميدي بمراحل .

ولعل القراء يعرفون كيف عقد شارلي شابلن Charles Chaplin عزمه على إخراج دورى « نابليون » و « هملت » ، وكيف صرح مراراً بأنه سيكون المحلى فيهما . نهايته . . . أعددت رواية « ربا وسكينه » وأخرجتها على مسرح برنتانيا ، ففاق نجاحها كل حد ، بحيث كنت أسمع بأذنى النحيب والبكاء صادرين من الناس طراً . وكم سمعت البعض ينادون بالصوت العالى : « بزيادة بقى . . قتلونا يا ناس . . »^(١٩)

وقد ارتاح الريحاني إلى مغامرته الصغيرة في مجال « الميلودراما » . وكان حسب رأي معاصريه ، واقعياً إلى أقصى حد في دور « مرزوق » ، أحد سفاحى العصابة^(٢٠) . لكن الوقت كان قد حان لمواجهة إحدى المشاكل الملحة . فقد انخفض دخله

(١٩) مذكرات ، ص ١٢٦ .

(٢٠) حديث مع جوزيف دخول .

كثيراً ، حتى اضطر في أوائل ١٩٢٢ إلى توقيع عقد مع إحدى شركات السجائر لتمويل فرقته لمدة ثلاثة أشهر ، نظير استغلال اسمه في الإعلانات . وظل الريحاني يقدم عروضه من مارس إلى مايو ، على مسرح « كونكورديا » Concordia بالإسكندرية . وفي تلك الفترة أخذ اسم « بديعة » يتردد في « ريبورتوار » الريحاني ، كما أنها استطاعت أن تتخلص من لكتنها السورية الحادة . وعند انتهاء العقد ، قرر الريحاني القيام برحلة أخرى إلى سوريا ، يراوده نفس الأمل في تنمية إيراداته . وشجعه على ذلك عدم توفر مسرح يعمل به بالقاهرة . ذلك أن ديموكنجس صاحب « البرنتانيا » - وهو الاسم الجديد لمسرح الإيجسيانا - كان قد قرر تأجير مسرحه للفرق المسرحية الأجنبية . ولم يسمح للريحاني بالعمل به ، إلا في الفترات التي تتخلل العروض الصيفية . فلم يكن أمام الريحاني من خيار سوى أن يقوم برحلة إلى سوريا .

وكان الريحاني في حاجة إلى نسيان صدمة من أقسى صدمات عمره ، وهي اختفاء أخيه الأصغر المحبوب فجأة ، دون أن يعثر له على أثر ، ثم وفاة أمه في نفس الفترة تقريباً (٢١) .

ولم تؤد هذه الرحلة إلى نتيجة أفضل مما أتاحتها الرحلة الأولى . فقد ظلت المتاعب تؤرقه ، وساءت حالته المالية ، مما جعله يفكر في اعتزال المسرح .. حتى علم أن ممثلاً شاباً يدعى يوسف وهي قد عاد لتوه من إيطاليا ، حيث درس التمثيل ، وشرع في تكوين فرقة جديدة ، يتبع فيها أسلوباً مسرحياً جديداً .. هو «الميلودراما» الحديثة المعروفة عند « ساردو » Sardou «وباتاي » Bataille وبرنشتين

Bernstein . ولم يكن مخرج فرقة وهي الجديدة سوى عزيز عيد^(٢٢) . عندئذ قرر الريحاني على الفور أن يعود إلى مصر ، وأن يواجه هذه المنافسة الوشيكة^(٢٣) .

* * *

وكانت أول مشكلة صادفت الريحاني بعد عودته إلى القاهرة، في يناير ١٩٢٣ ، هي العثور على نص . وذات يوم حدثت مفاجأة مذهلة ، إذ قدم له بديع خيري أوبريت مقتبسة من قصة « علاء الدين والمصباح السحري » ، وأخبر الريحاني بأنه كتبها بالاشتراك مع شقيقه (أي شقيق الريحاني) منذ بضعة شهور ، وأنه كان متردداً في عرضها عليه . وعندما طالعتها الأخير ، وجد أنها حائزة لإمكانات العرض ، برغم مشاهدتها الخمسة والثلاثين^(٢٤) . وقام هو وخيري بمعالجتها في صورة أفضل . وعندئذ تبين للريحاني أن خيري يتمتع بمقدرة فذة في تصوير الحياة المصرية وصياغة اللهجات المحلية^(٢٥) . وأضاف الريحاني إلى هذه الموهبة ، موهبته في رسم الشخصيات وكتابة الحوار ، فضلاً عن خفة ظله « وتبائنه » وأفكاره المبتكرة . أما وقد عثر الريحاني على كاتب موهوب ، فقد أصبح بإمكانه الشروع في خلق كوميديا مصرية صميمة . وقد ظهر الإعلان الآتي في الأهرام عن أوبريت بديع خيري :

(٢٢) المرجع السابق .

(٢٣) مذكرات ، ص ١٣٠ .

(٢٤) المرجع السابق ، ١٣٢ .

(٢٥) المرجع السابق ، ١٣٥ .

« عودة نجيب الريحاني »

إلى مسرح الأجسيانا

يوم الخميس ٢٢ مارس ١٩٢٣ — بالرواية الجديدة الكبرى

« الليالي الملاح »

مأخوذة من قصص « ألف ليلة وليلة » — ذات مقدمة وخمسة

فصول تأليف الأستاذ بديع خيري — تلحين الموسيقار

الشهير داود حسني . يمثل نجيب الريحاني دور « نواش » والسيت

بديعة مصابني دور « شمعة العز » (٢٦).

وكان موضوع هذه الأوبريت مقتبس عن « ألف ليلة وليلة » فعلا . وقد كانت

هذه « التيات » ومثيلاتها مألوفة للجمهور . ففي عام ١٩٢٢ ، حقق الكسار نجاحاً

باهراً عندما أخرج أوبريت « ألف ليلة وليلة » . وكانت فرقة عكاشة هي أيضاً

مولعة بالمعالجة الدرامية لهذه القصص الشعبية . وقد نجحت المسرحية بمجرد عرضها

وأحب الجمهور « بديعة الجميلة » كما أنني على مناظرها وملابسها الرائعة وعلى

ظايعها العربي (٢٧) . وعندما ظهر الريحاني على المنصة في ليلة الافتتاح ،

استقبله الجمهور بعاصفة من التصفيق .

وعلى الرغم من نجاح هذه الأوبريت ، فإنها لاتعد عملاً عظيماً . إذ أن قصتها

غامضة ، وقد تاهت خفة ظلها في زحمة الأحداث والأغاني والرقصات الاستعراضية

كما أن شخصياتها كانت سطحية ضحلة (باستثناء « شمعة العز » و « نواش »)

(٢٦) « الأهرام » ، (٢٢ مارس ١٩٢٣) .

(٢٧) « في عالم التمثيل » جريدة « المقطم » (١٤ أبريل ١٩٢٣ ، ٢٤ مايو ١٩٢٣) .

وكان حوارها مزركشاً مفخماً . علي أن ما يشفع للأوبريت ويغفر لها عيوبها ، هو معالجتها المرحية لتيمة الحب ، والأداء الكوميدي للدورين الرئيسيين : « نواس » (الريحاني) « شمعة العز » (بديعة مصابني) .

وتحكي قصة هذه الأوبريت أن « شمعة العز » و « بدر البدور » أميرتان بارعتا الجمال . لكن شيئاً ما ينقصهما . فالأرواح الحاقدة حرمت « بدر البدور » من القلب ، ومن ثم قلبتها حرمت القدرة على الحب ، كما حرمت « شمعة العز » من العقل ، وبالتالي القدرة على التفكير . وقد أمر أبوهما بمنع أي رجل من التطلع إليهما ، وإلا حكم عليه بالموت . وذات يوم ، تاق « علاء الدين » - وهو تاجر ستم الحياة - إلى رؤية شيء جميل في هذا العالم ، ولو كلفه ذلك عمره . فأخذ يتربص مرور الفتاتين ليستمتع برؤيتهما في أثناء ذهابهما إلى الحمام . وعبثاً يحاول أشيئته « نواس » ، وهو ترزي ، أن يثنيه عن عزمه . وسرعان ما يقع « علاء » في حب الأميرة التي « بلا قلب » ، لكنها لا تبدى نحوه أية عاطفة . في حين يقع « نواس » في حب « شمعة العز » التي تبادله مشاعره بنفس القوة . ويخوض « علاء » سلسلة مغامرات مخوفة بالمخاطر ، بصحبة « نواس » الوفي ، بحثاً عن جنى يحتفظ بقلب « بدر البدور » . ويعلم أخيراً أن القلب في حوزة « نيرا » ، وهي تشبه ملكة قبيلة « الأمازون » ، وتحرص هذه على أن تخفي القلب من « علاء » اعتقاداً منها بأن الحب مصدر شقاء الإنسان . لكن « علاء » يحمل خاتماً سحرياً يقهر به سلطان « نيرا » ويمكنه من الفوز بقلب « بدر البدور » . وكانت « نيرا » تتسلط كذلك على عقل « شمعة العز » وعندما تقدمه لنواس ، يرفضه هذا قائلاً : إن العقل سيُسلب الفتاة سذاجتها ، ويجعلها تفتيق على غش العالم وخداعه ، ذلك أن حب « شمعة العز » حب « بلا عقل » ، ومن ثم فهو الحب الحقيقي ومفتاح السعادة البشرية ... وهذا ما تهدف إليه المسرحية .

وفي هذه الأوبريت الخرافية ، لا تتوفر الملامح الواقعية إلا في شخصيتي « شمعنة العز » و « نواس » وحدهما . فشعنة العز فتاة رقيقة وجريئة ، محبة للدعابة وشجاعة . وهي - في الفصل الأول - تظهر التحدي لأبيها . فادامت قد حرمت صداقة الرجال ، فقد عولت على أن تحب أول رجل تراه . وعندما لمحت نواساً ، مالت إليه . وهي مع ذلك ساذجة وفيّة ، بريئة براءة الأطفال . وشخصية « نواس » - هي الأخرى - واقعية بسيطة مرسومة بعمق وتمّ عن فكر واضح . لكنه - بعكس « علاء » - حريص على حياته ، غير مستعد للمخاطرة بها للفوز بمحبوبته . وهو أيضاً يجد في عمله ، ففي بداية المسرحية ، نراه يشكو لاضطراره إلى ترك متجره في أخرج ساعات العمل . وهو - في نفس الوقت - صديق وفي يؤمن بالحب النقي البريء .

وشخصية « نواس » تحمل ملامح بطل كوميديات الريحاني الناضجة التي قدر لها أن تأتي في المرحلة المتأخرة . وفي الأوبريت التالية : « الشاطر حسن » ، نكتشف خصائص أخرى للحبكة ورسم الشخصيات . وقد ظهرت هذه الأوبريت في ٢٤ مايو ١٩٢٣ (٢٨) ، وكانت هي الأخرى مقتبسة عن « ألف ليلة وليلة » . وتروي قصتها مغامرة صانع أحذية فقير بسيط يدعى « حسن » يصبح في عداد الأغنياء بعد سلسلة من المغامرات الخيالية ، ويتزوج من ابنة الخليفة . وهذا اللون من القصص الذي يتسم فيه الحظ للفقير ، مألوف في « ألف ليلة وليلة » . والجديد الذي أتى به الريحاني في هاتين المسرحيتين ، هو أنه خلق من الرجل الفقير بطلا كوميديا ، وركز على التأثير السيكولوجي لهذه الشخصية عند انتقالها من الفقر إلى الغنى .

وفي ٤ فبراير ١٩٢٤ ، قدم الريحاني أوبريت جديدة هي « البرنيسيس » (٢٩)

(٢٨) « الأهرام » ، (٢٤ مايو ١٩٢٣) .

(٢٩) « الأهرام » ، (٤ فبراير ١٩٢٤) .

التي تقرب أكثر من الكوميديا الخالصة ، برغم ما فيها من شوائب ميلودرامية . وهذه الأوبريت ليست مقتبسة من « ألف ليلة وليلة » ، إنما تقع أحداثها في صالون عصرى في القاهرة ، وتمثل شخصياتها الواقعية قطاعاً من البرجوازية الكبيرة والصغيرة ، كما تتناول قصتها « تيات » الحياة وأهمية المال لتحقيق السعادة الزوجية .

وتدور أحداث الفصل الأول في حجرة الاستقبال بمنزل الأميرة المصرية « مارسين » ونعلم أنها مقبلة على « زواج مصلحة » .. وهو حدث لا تبالى به ، فهي تستعد لإقامة حفل استقبال في تلك الليلة . ويصل الموسيقار « حسين » عازف القانون مع زوجته الجميلة الساذجة « عيوشة » التي تبهرها أضواء هذا الوسط المترف ، على حين يتفلسف الموسيقار في حديث هزلي مع زوجته بصدد أحوال الفقر والغنى :

عيوشة : يا سلام سلم ، لا هي الدنيا فيها حاجات زى دى ولا نيش عارفه ؟

حسين : بقى شوفى يا عيوشة ربنا سبحانه وتعالى نهار ما خلق الخلق ، قسمهم قسمين : قسم ياكل بفلوس ، والقسم التانى ياكل بلاش ، فالقسم اللى يياكل بمصاريف زى حالتنا وسع فى عقولهم ، وضيق فى منافسهم ، والقسم المجانى وسع فى رزقهم .

عيوشة : وايه ؟

حسين : و... سيه فىنى C'est fini ...

عيوشة : قلت لى يا حسين بقى ، أنا وأنت ...

حسين : بمصاريف .

- عیشة : اشمعنی بقى ؟ لازم یكونوا دول أحسن منا .
- حسنین : أبداً ، نفسی من بقك ، بلاش كلام فارغ .
- عیشة : كلام فارغ ازای ، مانتاش شايف الحاجات الأبهة دى ؟
- حسنین : عندنا أبة منها .
- عیشة : منین ؟ بقى احنا عندنا فسقية زى دى ؟
- حسنین : طيب وهم عندهم یرزى بتاعتنا ؟
- عیشة : اللى زى دول عندهم غزلان وطواويس وبلابل ونسانيس .
- حسنین : واحنا عندنا فيران وعرس وعقارب وتعابين .
- عیشة : ما یربیش احنا زهيم ديوك روى وفراخ ووز وبط .
- حسنین : لا ، یربى ناموس وأكلان وبق وبراغيت .
- عیشة : بقى يعنى ما یتمیزوش عنا بحاجة أبداً ؟
- حسنین : أبداً .. الفرق الوحيد بیننا وبينهم ، أنهم همه ما یرضهمش الكثير ، واحنا یرضينا القليل .. یا كلو وز وبط ویشتكوا من عسر الهضم ، واحنا ناكل جنبه وسردین ونشكى من یسر الهضم .. هم یصیفوا فى أوربا ، واحنا نصیف عالسطح .. وبالاختصار یا عیوشه ، الفقر حشمه ، والعز بهدله !
- عیشة : بلا نیله ، أهو والنبي تمام یا حسنین .. حلاوة قعدتنا جنب بعضنا فى أودتنا المختلقة النونو اللى قد كده .
- حسنین : إیوه أودتنا اللى یخشا القطوس موطى .

عيوشة : وأناولك لقمة الملوخية في بقلك ، وأقولك كل ياتوتو .
حسنين : أروح أنا مناولك في أسنانك راس البصل ، وأقولك فرفشى
يا نونو .

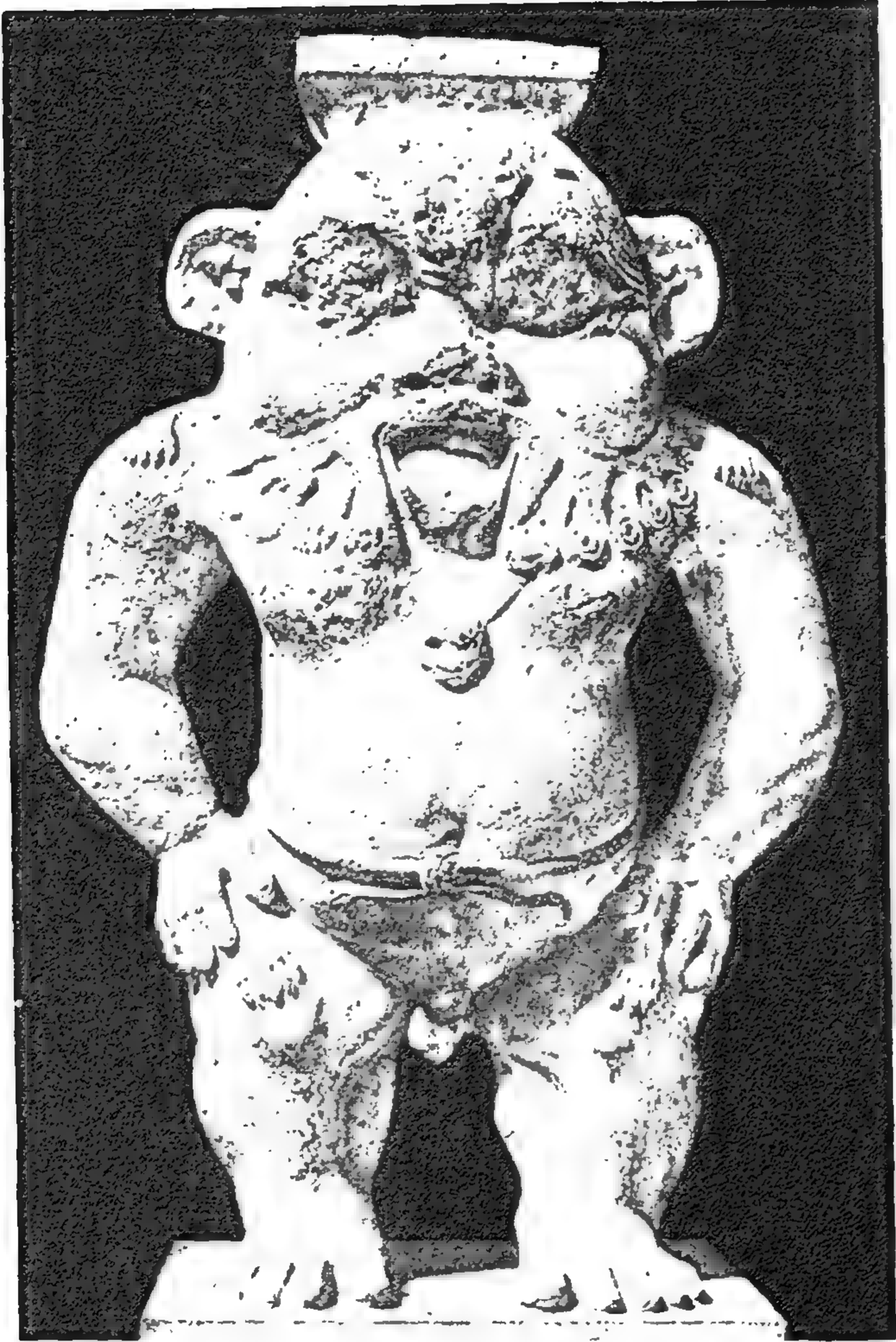
عيوشة : ساعة نضحك .
حسنين : ساعة نلعب (٣٠) .

في الوقت نفسه ، تفتن « عيوشة » بمظاهر الغنى الفاحش ، وسرعان ما تغريها عروض الأمير « كاظم » ، ثم لا تلبث أن تبرم بحسنين ويتشاجرا . لكن عيوشة تقاوم إغراء « كاظم » وتوبخ نفسها لأنها أخذت تفكر في رجل آخر . ومع ذلك فإنها تعود فتستجيب لتودد الأمير لها ، عندما ترى حسنين يغازل « مارسين » وضيقاتها .
وفي الفصل الثاني ، توافق « عيوشة » على التناكر ، في زى أميرة مونغولية ، حتى يمكنها أن تصير زوجة « كاظم » . ولا يتعرف عليها « حسنين » في بداية الأمر ، لكن ضحكاتها ولحجتها السوقية وهفواتها المضحكة تخونها ، فيفضح « حسنين » أمرها . ولتسلية الحاضرين ، يشتبك الزوجان في مشاجرة عنيفة ويصق الواحد منهما على الآخر .

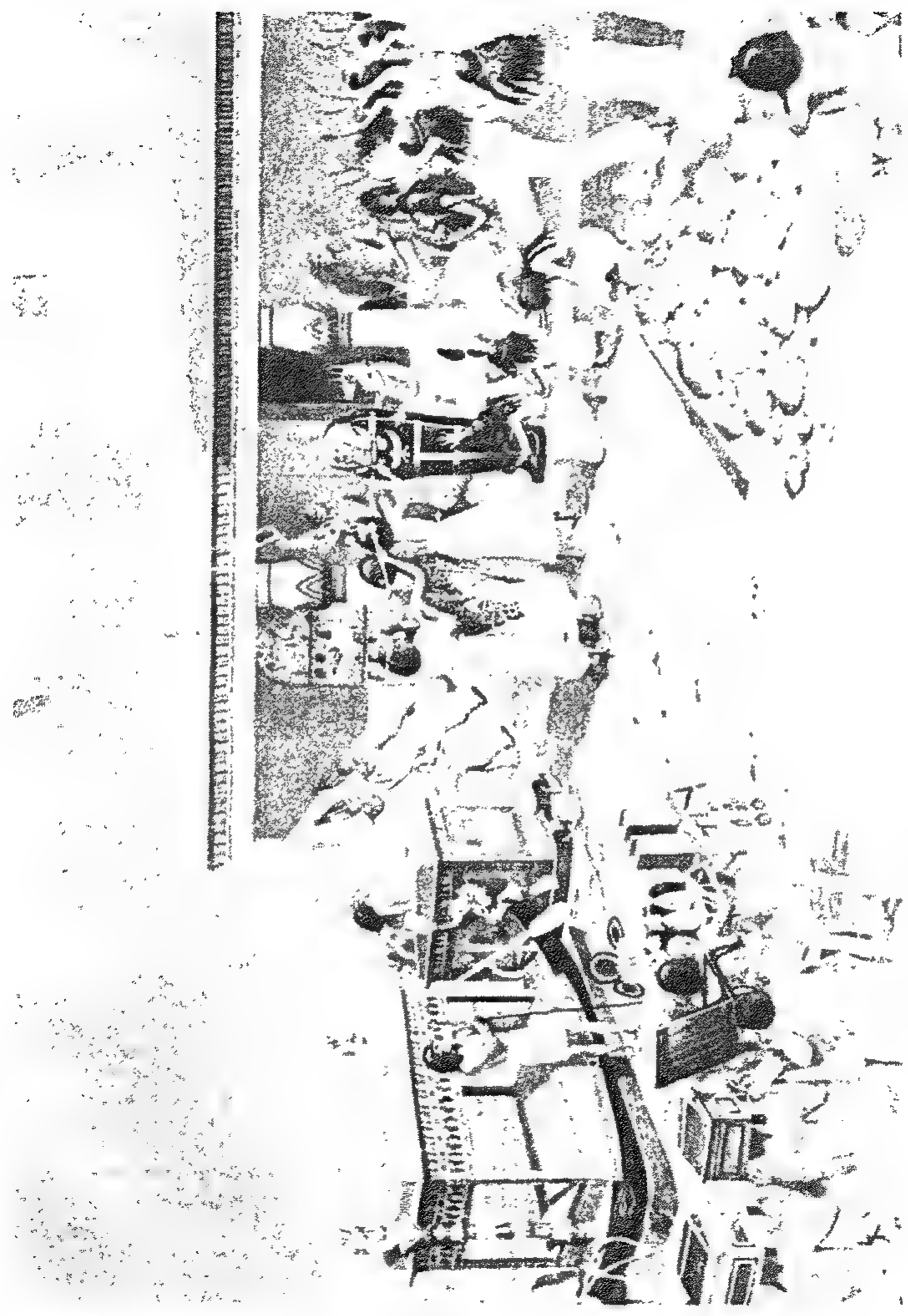
وفي نهاية الحفل يقف حسنين بمفرده ويبدى أسفه في حديث ممزوج بالأسى والانتقال :

حسنين : عملتها الخاينة ، عملتها خلاص .. كل حاجه نسيته قوام؟
عشرة ٥ سنين نسيته في خمس دقائق ؟ (يبكي) طيب
استنى عليه ، إن ما تحدثش غيكى خمس سنين زيهم في

(٢٠) حصلت على مخطوطة مسرحية « البرئيس » من الممثل العجوز أحمد بخال الدين .

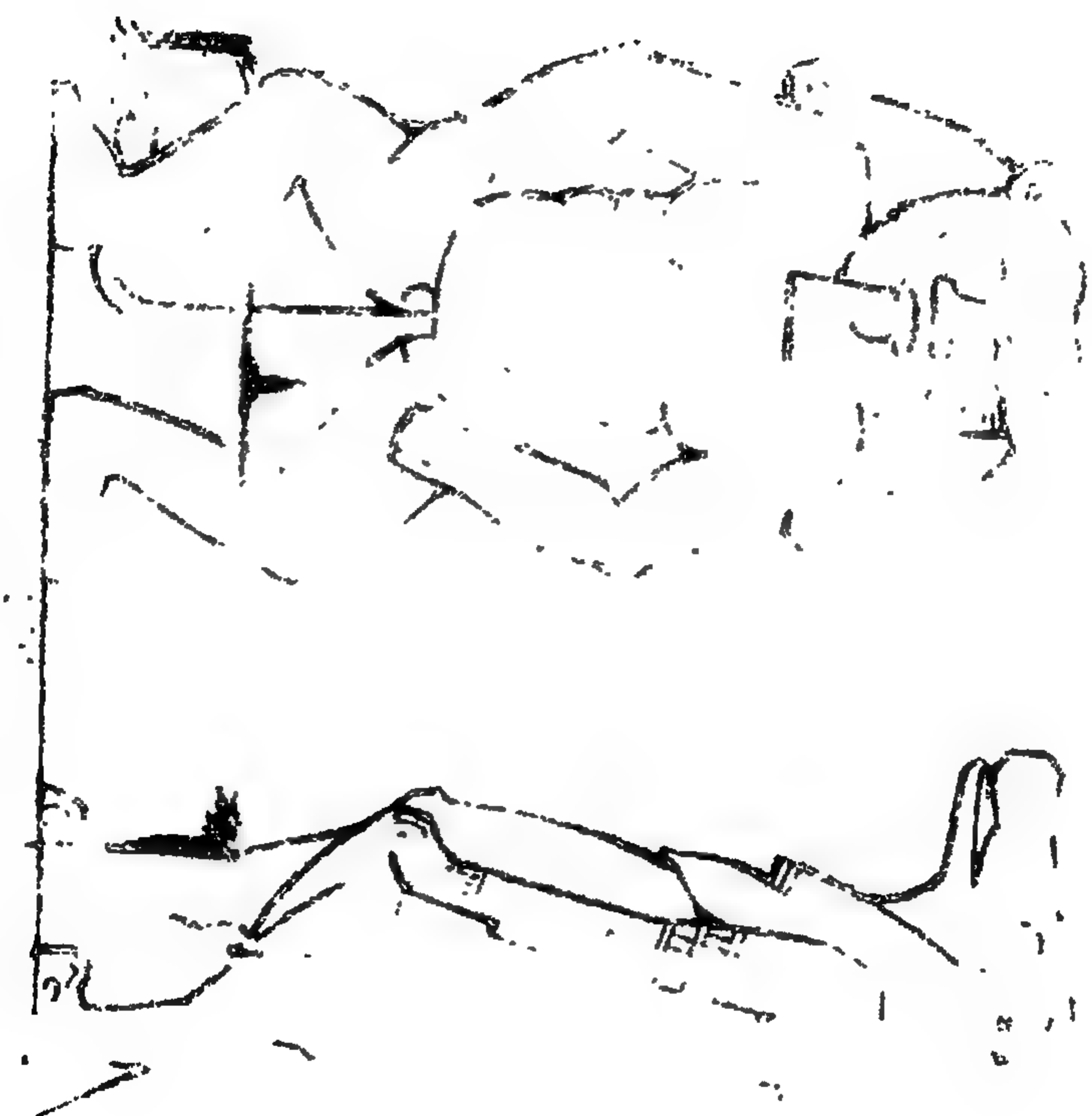


الإله « بيس » BAES



مشهد من مسرحية (أيلدوس)

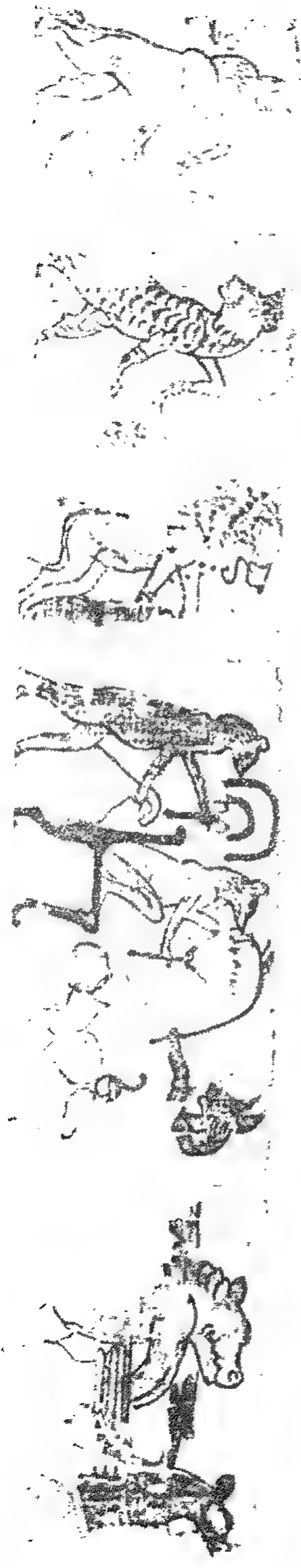
ABYDOS PASSION PLAY



الإله «يس» ورجله المزيّنة رب المل



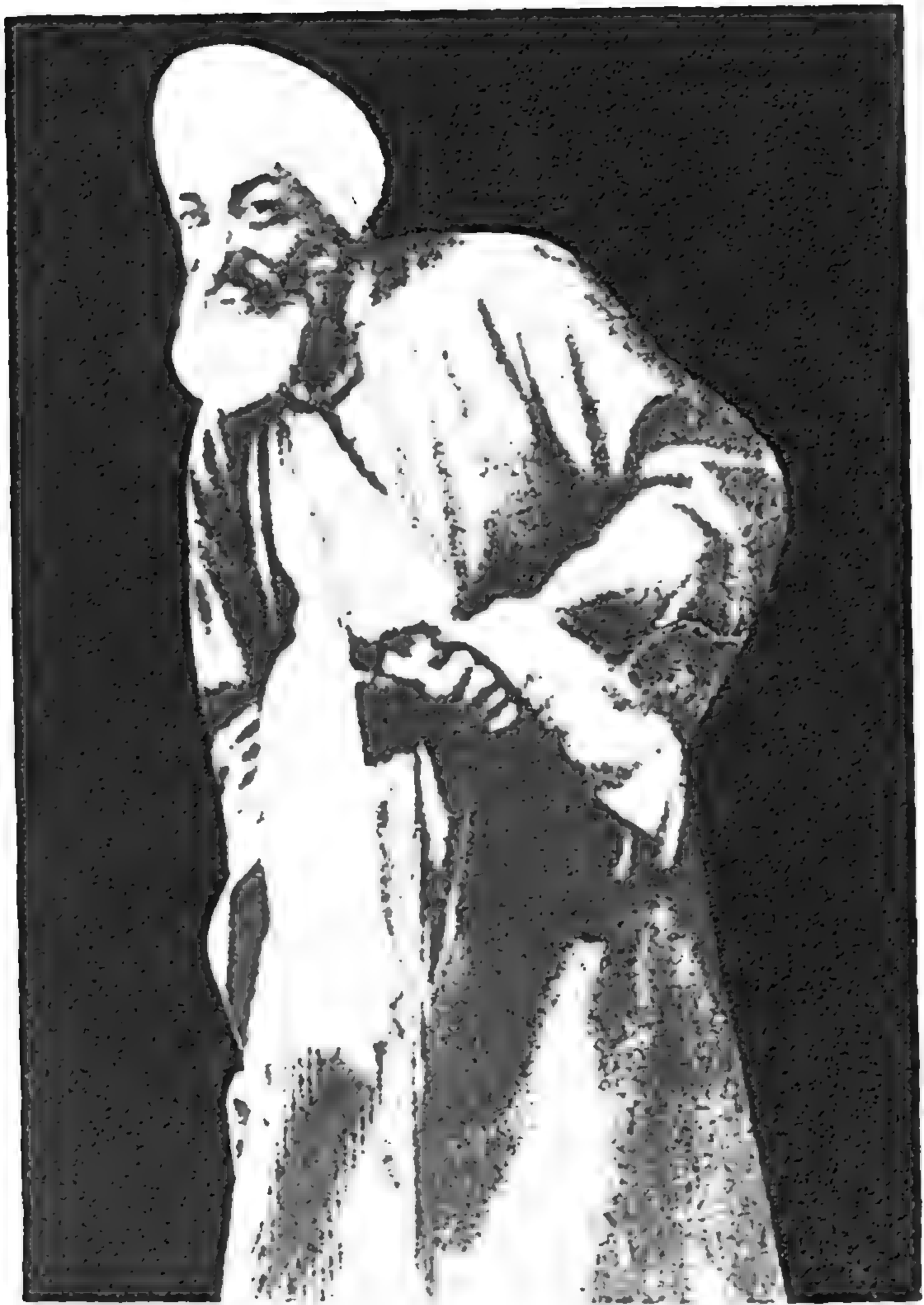
الإله بيس وزوجته الخريت رب الحمل



بردية رقم ١٠١٠٦ بالمتحف البريطاني

BRITISH MUSEUM PAPYRUS 10106





نجيب الريحاني في دور « كش كش بك »



حسين إبراهيم في دور « المرأة الشلق »

car pour ce sacré médium que j'ai mis au com-
ble du désespoir. Bien au contraire maintenant.

Maddox

• ۵۱۵۱۵۱۵۱

Et dire que en les 100 mille personnes que je ren-
contre en mon chemin tous les jours, je ~~ne~~ ^{n'ai} pas
eu fichtre ^{trouver} un sujet, un homme qui ^{puisse} servir de
modèle; ils ont tous la queue comme ceci, et les
yeux comme ça!... *Madame (Riant)*

Maddock (Riant)

يعرب بفتح ما لا يبرأ - بفتح جيم - من حاية يكونه واسطه الى في المعاطيه في التبرع.

Zigomar

Aïwa Aïwa! Lazem zalama; lazem wakhed fi Kahra-
ba Ketir bil cino. Eu comprends mieux maintenant? (Bruit
- Ca cantonne) Hein? Qu'est-ce que c'est que ce vacarme?

of Haddon's

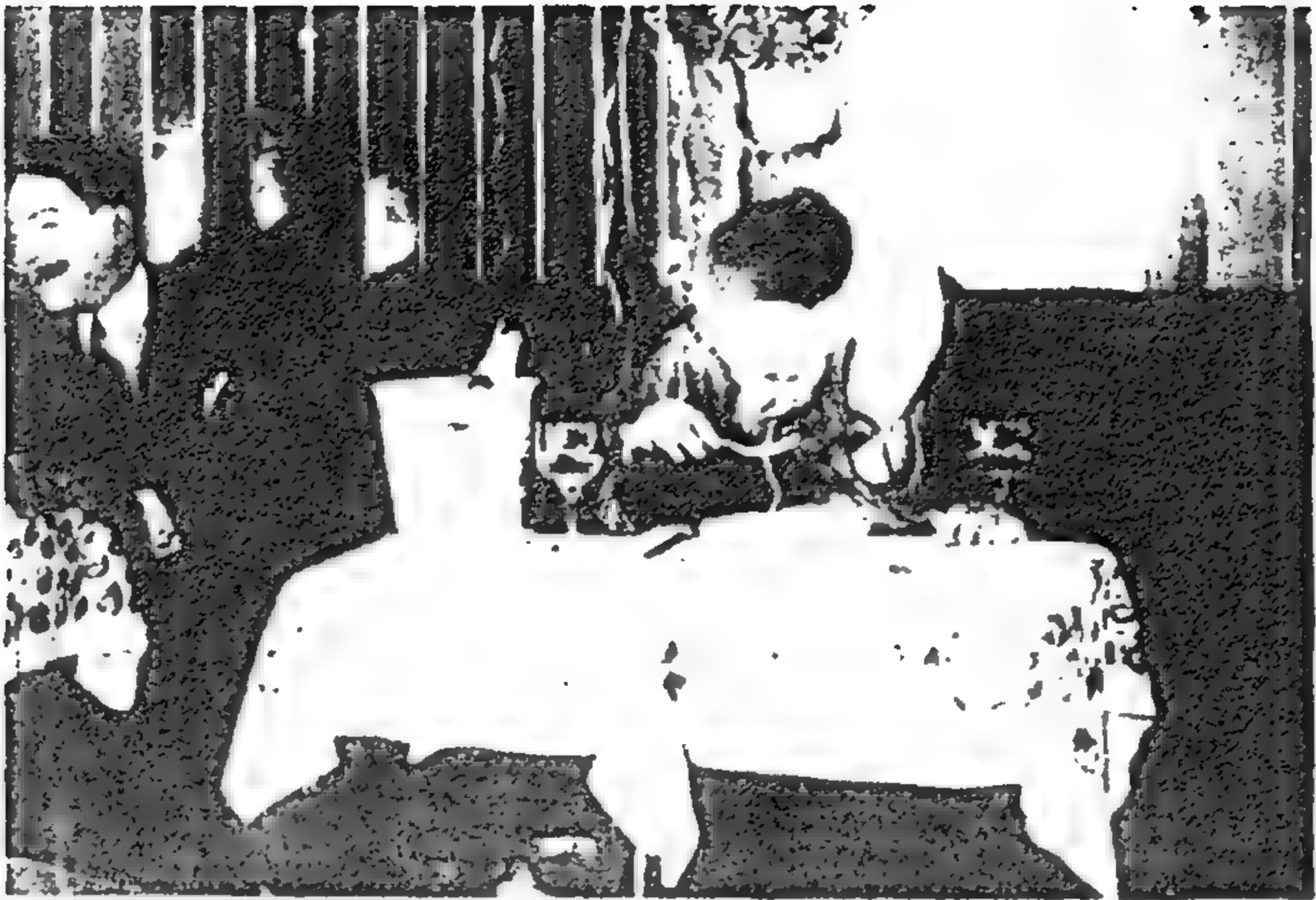
طریقہ اندیشہ تحکیم - و نیز غرضیہ جداد گامہ - → *les illes*.

Zigomar

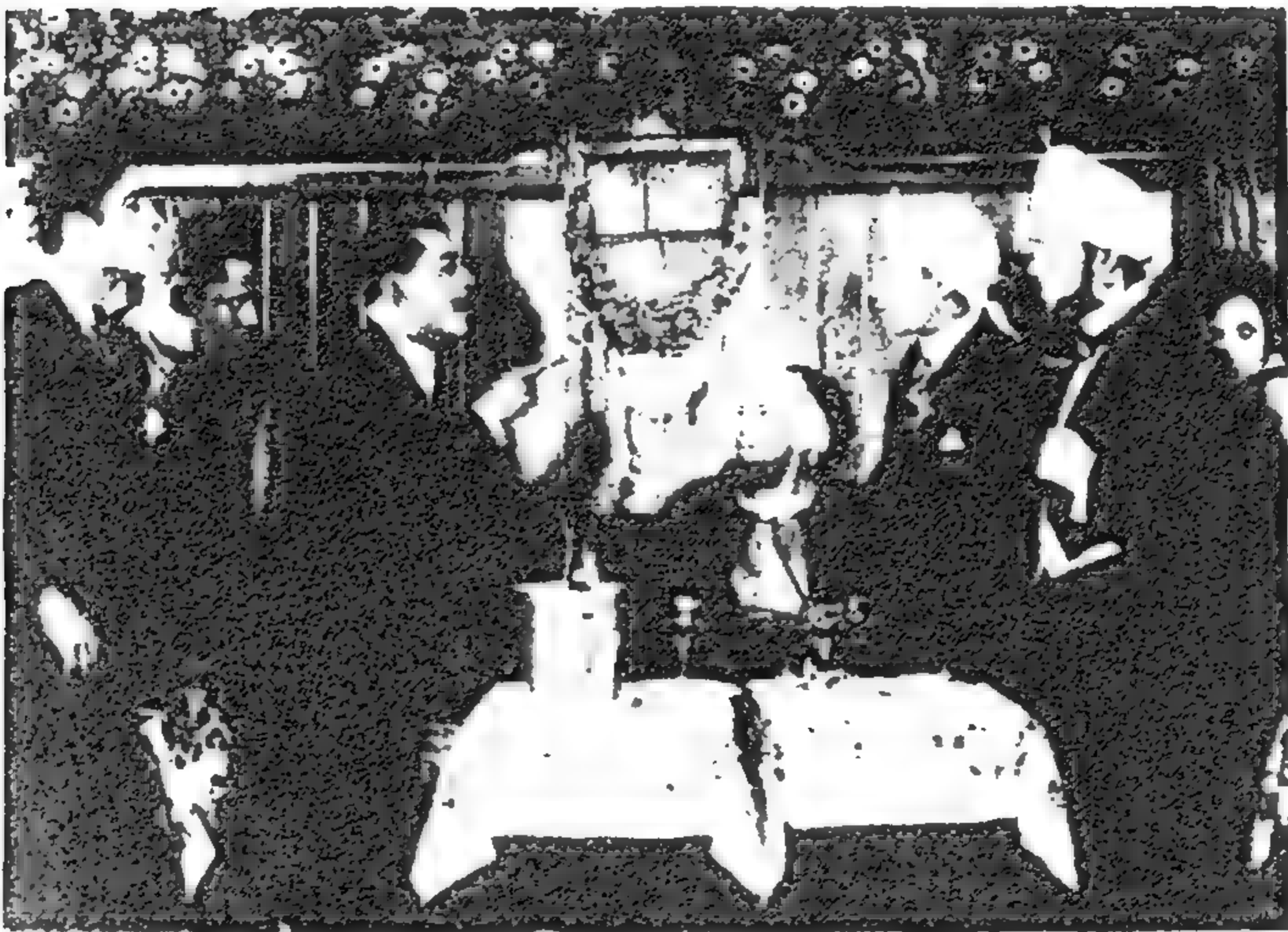
Oh! mes élèves! J'ai bien envie de les envoyer tous au diable mes élèves! Gudo! j'ai même envie de fermer la porte de cette école maudite qui me me rapporte ~~que~~ qu'un horrible cassement de tête et angorise sur angorise. (Il entrerait ^{instant} dans les couloirs)

انا ارجو انك انت الذي انا قد فعلت معك الى في دارنا من اجل انك قد فعلت
 قد ما فعلت... ~~في دارنا~~ في دارنا من اجل انك قد فعلت معك الى في دارنا من اجل انك قد فعلت

مخطوط لرواية «فرانكو - آراب» من خط أمين صدق

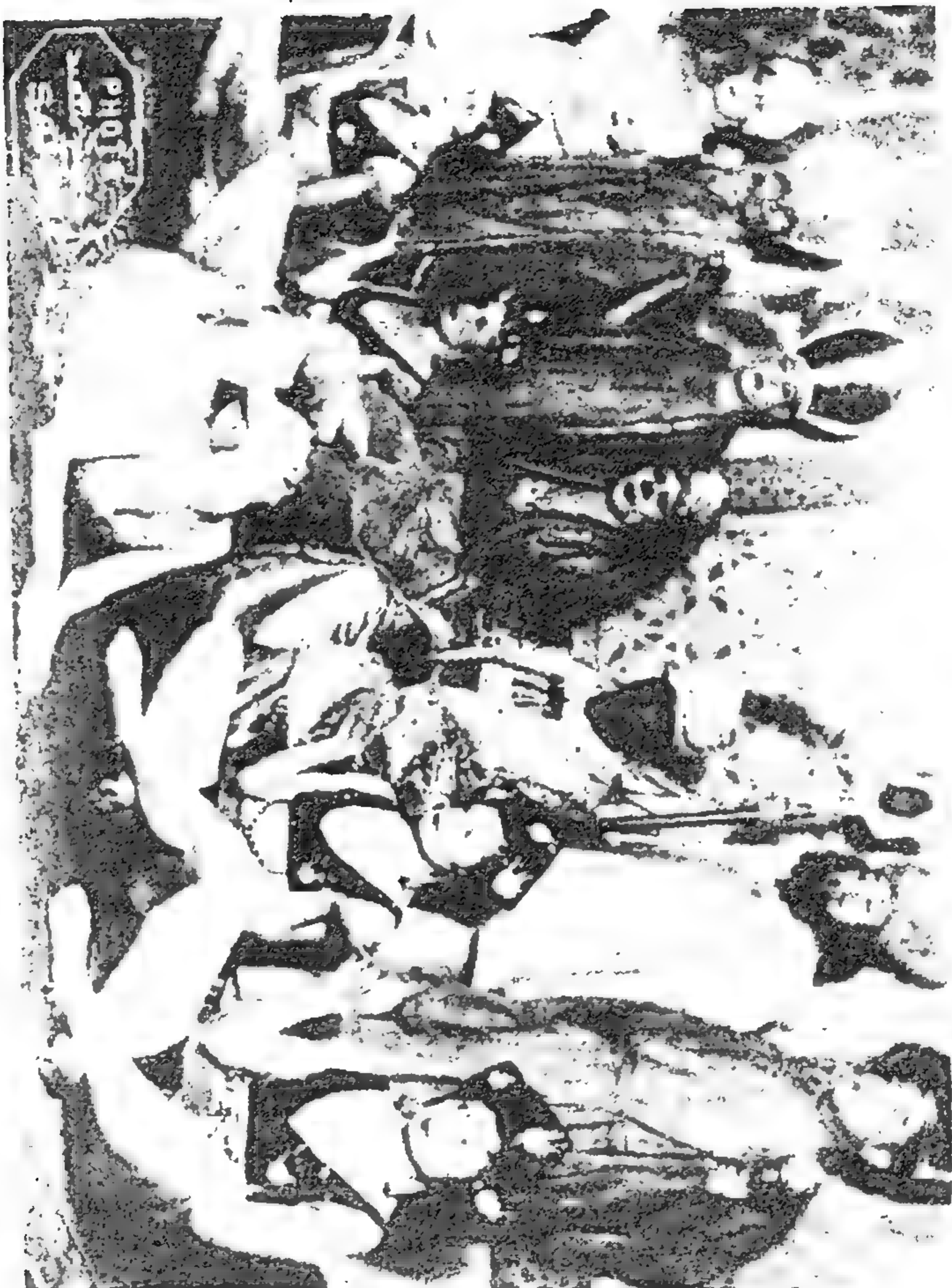


« كش كش بك » فى باريس



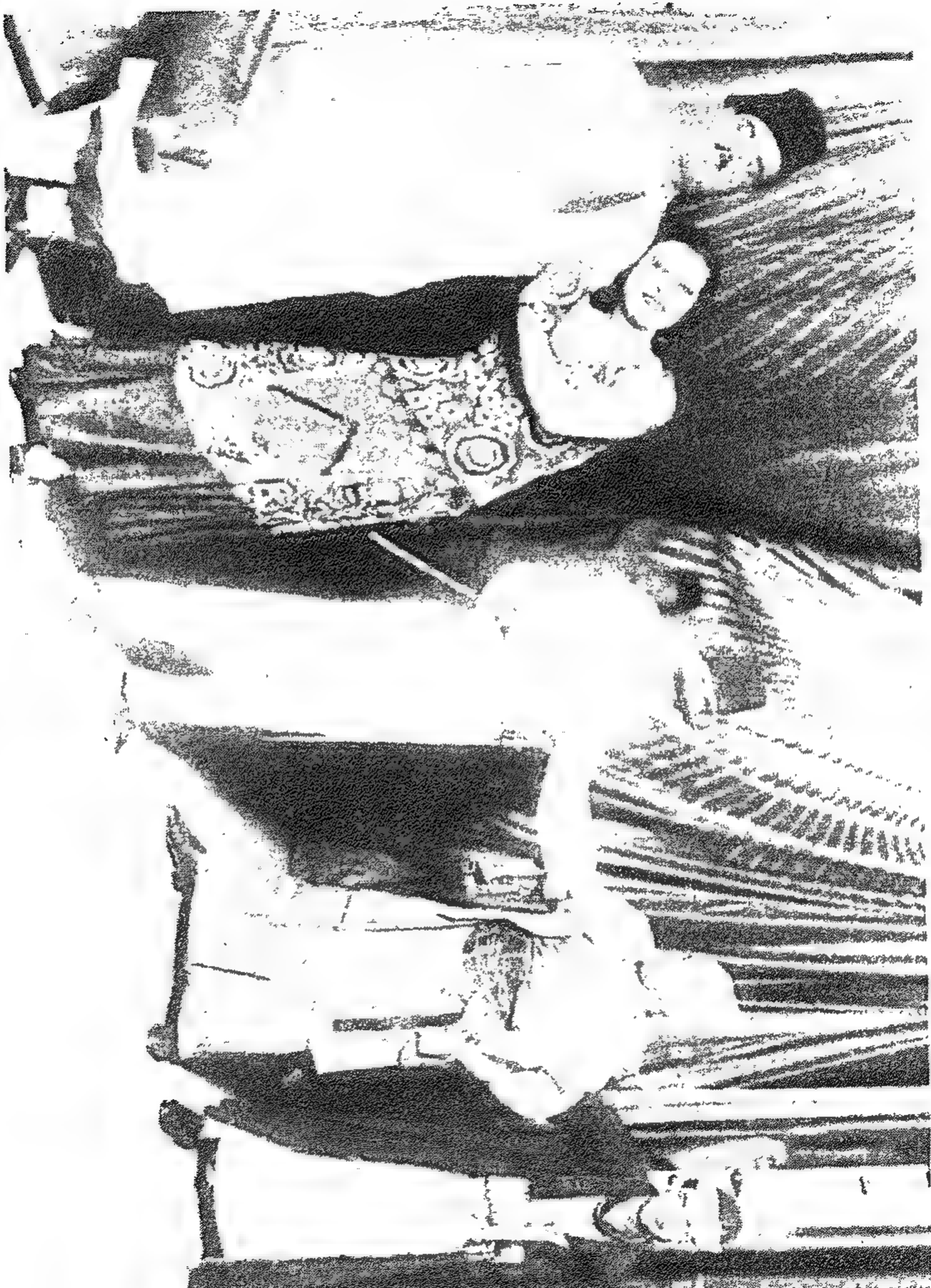
كش كش بك فى باريس

عزیز اللہ در فی مشہد استغواضی و الکامہ سہ شہ
۱۵۰۰ قہم بدور خیرۃ اجالت جہور سہ شہ





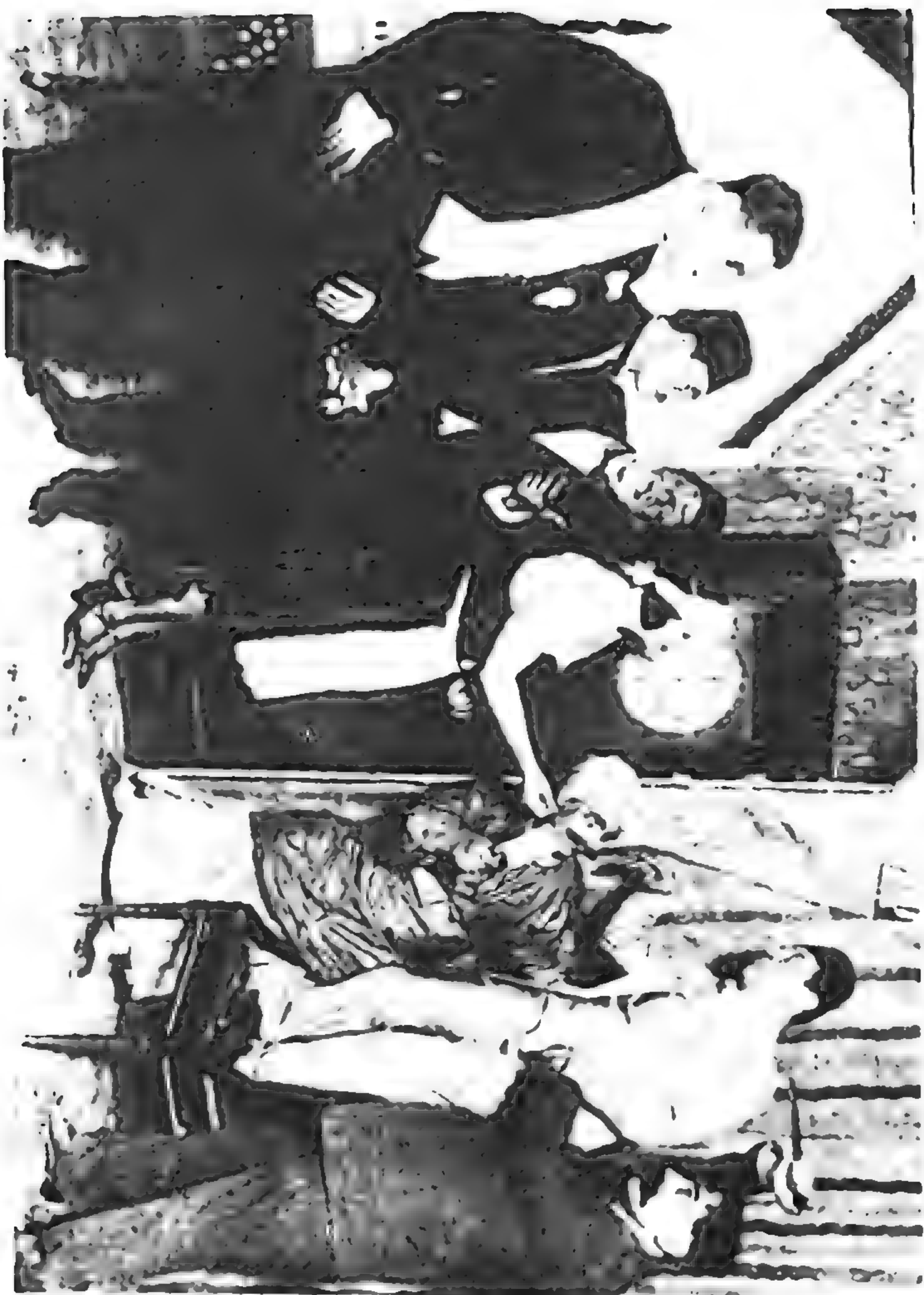
على الكسار وحامد مرسى



مشهد للفنان علي الكسار في إحدى أوبريتاته

عل الكسار في دور « عمان »





منشیہ میں سرحدہ : فرانکو - آریا



بدیع خیری

السجون ما اكونش حسنين .. ما كونش ولا حسن واحد..
 والله ما أنا طالع إلا اما ادعق البيت ده على دماغكم ،
 أطبقه ، أحرقه ، أنسفه ... الموت ، الموت الأحمر الموت
 المدني يا أولاد الصرم .. مغفلين ، نايمين بتشخروا مانتوش
 عارفين طالع عليكم النهار ازاي .. بكره الصبح ، بكره
 الصبح . آه على بكره الصبح واللى حاج يحصل بكره الصبح ..
 بكره الصبح تقوم الحكومة على رجل ، تنقلب مصر من
 أولها لأخرها . رجاله ترعش ، نسوان تصرخ ، عيال توأوأ
 بهائم تنهق ، معيز تماماً .. أسره كريمة ، فامليه فخيمه
 نسفت خسفت ، حذفت من الوجود .. فيصعد حينئذ
 من جوف مصر دوى عظيم إلى عنان السماء سائلا : مين
 اللى عمل العمله السوده دى .. فيجيبه صدى « روتر »
 و « هافاس » من جميع أرجاء المسكونة (٣١) .

وعندما يدخل « كاظم » ، و « عيوشة » فى أثره ، تخون الشجاعة حسنين ويتظاهر
 بالبحث عن قانونه . وحين يتفرد بكاظم ، يتمكن من الحصول على ٥٠٠ جنيه منه ،
 فيعده بأن يعمل على أن تحبه « عيوشة » .

وفى الفصل الثالث ، يقع تغير مدهش فى شخصية حسنين ، فهو يتحول إلى
 إنسان ساخر من الحياة ، بعد أن اقتنع بخيانة « عيوشة » . فيتخلى عن مسلكه وزيه
 البلدى ويلجأ إلى العادات المتكلفة والأساليب الزائفة التى تتبعها الطبقة الراقية ،
 فيرتدى الزي الأوربى ويمزج حديثه بعبارات فرنسية وإنجليزية ، ثم يعلن خطبته على

« مس جا کسون ». لکن « عیوشتہ » - الی تخشی أن تفقد رجلها بعد أن تبینت فرط حبها له - لا تلبث أن تتوسل إلیه لکی یصفح عنها فی هذا المشهد العاطفی :

- عیوشتہ : حسنین . تعال هنا .
 حسنین : یلزم حاجه ؟ . .
 عیوشتہ : آیوه کنت بدی أقولک . . ازیک یا حسنین ؟
 حسنین : الله یسلمک یا عیوشتہ . . وانت ازی سموک ؟
 عیوشتہ : زی الزفت . . اقعہ .
 حسنین : طیب .
 عیوشتہ : (بعد مسافه) : ازیک یا حسنین . .
 حسنین : الله یسلمک یا عیوشتہ . . ازیک یا عیوشتہ .
 عیوشتہ : الله یسلمک یا حسنین . .
 حسنین : خلیتک بالعافیة . . جود بای یا عیوشتہ .
 عیوشتہ : الله ، رایح علی فین ؟
 حسنین : رایح علی أمورکا أشوف نسایبی الجداد .
 عیوشتہ : نسایبک مین یا حسنین ؟
 حسنین : ولسون وهاردنج وتافت وهوفر وروزفلت . . وعدوک کثیر .
 عیوشتہ : بقی حاتفوتی یا حسنین ؟
 حسنین : آه . . .
 عیوشتہ : حاتسافر ؟

- حسني : ملزوم .. الوردة الجميلة ما تنطش إلا في زهرية بنور ،
وأموركافضلة خيرك مزروطه زهريات ..
- عيوشة : طب وأنا ؟
- حسني : على مناغوليا .. سبتك بالعافية يا عيوشه ..
- عيوشة : الله يعافيك يا حسني .. حسني .
- حسني : نعم .
- عيوشة : نسيت أقولك .. أقولك ... ازيك يا حسني ؟
- حسني : الله يسلمك يا عيوشه ..
- عيوشة : قلبك مطاوعك ؟ تفوتني لين ؟
- حسني : للقطيفه والحرير .
- عيوشة : موش صعبان عليك حاجة أبدأ ؟ .. مين بكرة يعمل لك
الملوخية ؟
- حسني : ضرتك ...
- عيوشة : ودي تعرف تعمل ملوخية ؟
- حسني : أيوه . تعمل ملوخية أمريكاني .. ملوخية بالمانيونيز .
- عيوشة : بقى مبسوط يا حسني ..
- حسني : إيوه مبسوط ، مبسوط قوي ..
- عيوشة : كداب . آمال بتعيط ليه ؟
- حسني : باعيط م الانبساط . باعيط م الفرح .. فرحان مزأطط ..
قلبي مليان فرح ، باضحك آهو ، باضحك ...

عيوشة : ماتعيطش يا حسنين .. سد يا حسنين .. سامحنى يا حسنين
حسنين : أسامحك ليه .. إنتى عملتى حاجة يا عيوشة ؟
عيوشة : إيوه أنا غلطانه .. أنا مجنونه .. مذنبه .. سامحنى يا حسنين
 أنا جنيت عليك .

حسنين : إيوه صحيح .. جنيتى عليه يا عيوشة .. كسرتى نفسى ..
 حطمتى آمالى .. خربتى بيتى علمتىنى سعادتى .. جرحتى
 إحساسى . نسييتى الضحك .. علمتىنى البكا يا عيوشة .
 من امبارح وأنا زى المجنون . ساعة أسكت وساعة أهلوس .
 ساعة أكفر ، ساعة أدعى .. صورتك قدام عينى ،
 لا أنا عارف ألعنك ولا أعذرك ، ولا أنتقم منك ، ولا أسامحك
 الانتحار عندى بى بسيط ... قتلتينى . تخونك لقمة
 الملوخية . (يبكى)

عيوشة : طيب ماتعيطش .. أبوس إيلك ! قوم اضربنى ، موتنى
 اقتلنى ، بس سامحنى ... حسنين .. رد عليه . أنا
 عيوشتك ، أنا حبيبتك ، أنا مراتك .

حسنين : أبداً . مراتى ما كانتش خاينه . مراتى ما كانتش تبيع جوزها
 لا بأموال ، ولا بقصور ، ولا بقطيفة ، ولا بحرير .. مراتى
 قنوعة مخلصه .. كانت عفوة .. كانت جميلة ..

عيوشة : طيب ياربى ! وأنا اتغيرت ؟
حسنين : اتغيرتى .. عيوشه كانت العفه مرسومة على وشها ... وأنت

مرسوم على وشك الخبث . عيوشه كانت تفيض من عينها
الطهارة ، وأنت بيفيض من عنيكى الغش والحياة ..
اللى كان مسود عنيك ، ومورد خدودك ، ورافع رقبتك
وعلى شكلك فى نظر جوزك تاج كان يزيناك .. تاج
اسمه العفة . من يوم ما شلتيه بلإيديكى زال جمالك ،
وانحطت قيمتك ، وبقيتى جربه كل من كان يتعد
عنك .. بعد ما كنت وردة كل من كان يتلهف عليكى ..
يا عيوشه ، جمال الست موش بالقטיפه والحرير ، جمال
الست عفتها وشرفها (٣٢) .

وتظل عيوشه تتوسل إليه لكى يصفح عنها . وعندما يدخل الأمير ليعرض عليها
الزواج ، تخبره بأن حسنين هو زوجها ، وأنها تنوى البقاء معه ، وبذلك تسرد رحلتها .
* * *

وعلى الرغم مما تنبض به هذه العبارات من عواطف حارة ومعزى أخلاقى ،
فليس من شك فى أن اهتمام الريحانى البالغ بمسائل الثراء والزواج والحياة ،
مصدره جوانب معينة فى حياته الخاصة فى ذلك الوقت . ويذكر الريحانى فى
« مذكراته » ، أنه مر « بصدمة شخصية قاسية » عام ١٩٢٣ ، فسرهما ابن شقيقه
« بديع الريحانى » بأنها صدمة اكتشافه خيانة بديعة له (٣٣) . ولا شك فى أن طابع
الصدق فى شخصية « حسنين » ليس إلا انعكاساً لمحنة الريحانى الشخصية .
وقد كان « حسنين » أصدق شخصية جاء بها الريحانى فى وصف الإنسان

(٣٢) المرجع السابق ، الفصل الثالث .

(٣٣) حديث مع بديع الريحانى .

المصري الصغير. فهو قد يبدو جباناً، إلا أنه مرح ومحب للنكتة، ومعتد بشرفه وكرامته. وهو بهذه الصورة يعكس شخصية الريحاني أيضاً، وينطق بمعتقداته الخاصة. وتستمد «عيوشة» - وهي ست دار من بيئة شعبية - الكثير من صفاتها، كالجاذبية والطبع والدلال، من شخصية بديعة مصابني : أما سائر الشخصيات فهي واقعية، برغم أنها جاملة نسبياً. و «مارسين» امرأة قاهرية، مبتغربة ومتبرجة ومتكلفة.. و «كاظم» أمير مثالي رومانتيكي، كان يريد أن يحقق مثله بالزواج من «عيوشة» حتى بعد أن اكتشف حقيقةها.

وتحتوي «البرنيسيس» بالإضافة إلى موضوعها وشخصياتها النامية على نتف من كوميديا لفظية معتدلة. في الفصل الثاني، نطالع أثراً من «الفصل المضحك» في صدام بين عيوشة وحسين حيث يتراشقان بالشتائم :

- عيوشة : يا سلام ياما أنت قادر يارب !
 حسين : على إيه يا ستي ؟ ..
 عيوشة : على وشك ..
 حسين : وشي ؟ اشمعني .. ماله ؟
 عيوشة : كل ما انظر له ..
 حسين : تفرقي يعني ..
 عيوشة : لا . كل ما انظر له يتصور لي إنك معرفة .
 حسين : إيوة قولي كده .. أنا راخر كل ما انظر لك ، يتصور لي إنك معرفة قوي .. معرفة لزق .
 عيوشة : معرفه إزاي ؟ أنت م البلد دي ، وأنا من مناغوليا .

- حسنین** : ما یمكنش مناغولیا دی تطلع عند نهج السبتية ، جنب زنقة البزاییز ؟
- عیوشة** : بزاییز ده ایہ یا اختی ؟ .. دی فی آخر الدنيا .. دی بلد استخرعوها جدید .. غیرشی أنا جایہ هنا أتفسح .. آبا اسم النبی حارسه ، سمو «آبا» هوہ الی مشیعی أغیر هوا .
- حسنین** : سمو آبا ؟
- عیوشة** : آہ أمال ایہ ؟ سمو «آبا» .
- حسنین** : طب بشرک سمو «آبا» ده ، موش بیبع طرشی علی باب الزنقة .
- عیوشة** : اخرس قطع لسانک .
- حسنین** : لا .. موش ممکن أبدا ، مراتی ایہ ؟ .. برضک مراتی تخیل فی حاجات أبه زی دی ؟ دکهہ بلا نیله ..
- عیوشة** : صحیح إنک راجل قبیح زی جوزی .
- حسنین** : جوزک . حضرتک متجوزه ..
- عیوشة** : آہ . من قسمتی السوده .
- حسنین** : جوزک ده لازم یكون ما یتخیرش عن مراتی .
- عیوشة** : یا ابن الکلب .. مراتک ؟ .. هوہ أنت متجوز انتہ راخر ؟
- حسنین** : آہ یا ستی من قسمتی المطیئة .
- عیوشة** : أنا جوزی حمار . وانت مراتک .. ؟

حسّين : أحمر .
 عيوشة : جوزى تور .
 حسّين : ورخره معزه .
 عيوشة : نطع .. مغفل (٣٤) .

فى شهر فبراير ، أخرج الريحانى أوبرتين جديدتين هما ، « أيام العز » و « الفلوس » (٣٥) ، ثم « مجلس الأنس » فى أبريل (٣٦) . وتحكى الأخيرة - التى تقرب من نموذج « الفارس » الفرنسى - قصة مدرس موسيقى (الريحانى) كان يطارده تلميذاته الجميلات من بنات الطبقة الراقية ، لكن زوجته تكتشف أمره ذات يوم . ولكى تفوز به أبداً ، تزعم أن لها عشاقاً كثيرين ، وتنغص عليه حياته بإقامة حفلات صاخبة فى المنزل . وفى النهاية يتبين للزوج خطأه ، ويتصالح الزوجان . ونطالع فى إحدى المقالات التى ظهرت عن المسرحية ، نموذجاً للتفكير النقدى الأخلاقى فى ذلك الوقت ، إذ يأخذ الكاتب على الريحانى وخيرى عدم صياغة مادتهما فى « كوميديا مصرية أخلاقية » . ويعترف الناقد - فى الوقت نفسه - بأداء الريحانى الممتاز :

« الريحانى - وهو الممثل الوحيد عندنا الذى فى استطاعته أن يشعرك بالطابع المصرى البلدى ، فى حركاته وإشاراته ، يدهشنا ويستفز إعجابنا بالكيفية الغربية التى كان يلقى بها نكته ، للدرجة

(٣٤) مخطوطة « البرنيس » .

(٣٥) « الأهرام » ، (٢٢ فبراير ١٩٢٤) ، (٢٥ فبراير ١٩٢٤) .

(٣٦) على جرجس ، « مجلس الأنس على مسرح برنتانيا » مجلة التمثيل عدد

٧ (٢٤ أبريل ١٩٢٤) ص ٥٠ .

أحسننا تماماً أنه الرجل الوحيد الذى فى مقدوره إبراز أخلاق طبقة
السوقة والعوام عندنا ، من حشاشين ، إلى عمد ، إلى « فلاتية » ،
إلى معربدين ، إلى فتوات ، وهذه براعة قلما تستكمل فى مثل
من الممثلين» (٣٧).

والأوبريت الأخيرة - فى ذلك العام - هى « لو كنت ملك ». وبرغم أنها
مقتبسة من « ألف ليلة وليلة » إلا أن موضوعها الرومانتيكى يتفق مع الواقعية على
نحو يتيح له خلق كوميديا مصرية صميمة . ومادة هذه الأوبريت مستقاة من
القصة الثالثة والخمسين من « ألف ليلة وليلة » وهى قصة « أبو الحسن » (٣٨) .
وفى أوبريت « لو كنت ملك » ، يصور الريحانى أبا الحسن فى صورة نموذجية لعامل
مصرى يدعى « عوف » ويجرى أيضاً بعض التغيرات على الحكاية . إن أمير
« سنغافورة » - الذى يننى باختياره - يتنكر فى هيئة عامل بالورشة التى يعمل بها
« عوف » . ويؤخذ « عوف » إلى « سنغافورة » على أنه هو الأمير الحقيقى ، ثم يرغم
على تولي الحكم ، إلى أن يحين الوقت المناسب لكى يكشف الأمير لشعبه عن
شخصيته . ويختلط الأمر على « عوف » حتى ليعتقد أنه هو الخليفة الشرعى .

(٣٧) المرجع السابق . .

(٣٨) « أبو الحسن » شاب معتل ، ضاق بالحياة وتحول الأصدقاء عنه . إنه يريد
أن يحكم العالم ولو ليوم واحد ، لكى يصلح ما فسد ويثرى الفقير . ويسمع الخليفة عن أبي
الحسن ، فيأمر بتخديره وإحضاره إلى قصره . وعندما يفيق من تأثير المخدر يجد نفسه
خليفة فيظن أنه يحلم أو أنه جن . وسرعان ما يتحقق من أن الأمر ليس كذلك . وفى النهاية ،
يخدر مرة أخرى ويماد إلى بيته ، وعندما يستيقظ ، يظل على اعتقاده بأنه الخليفة . وتحول
أمره أن تدره إلى صنوايه لكنه يضربها . وأخيراً يسترد وعيه ويتحقق من أن حكمه
كان وهماً .

ثم يستخرج القتل للأمير الحقيقي ، ويطلب منه أن يتوعد للأميرة وأنه يرأس مجلس الحكم . وأخيراً ، يكشف الأمير الحقيقي عن شخصيته ، عندما تقرب اللعبة من نهايتها ، ويكافئ «عوف» ويزوجه من الأميرة . وعلى هذا النحو ، تقدم أوبريت الريحاني مشهداً عصرياً (الورشة التي يعمل بها عوف) من خلال مشهد «من ألف ليلة وليلة» .

ولولا شخصية «عوف» لجاعت أحداث المسرحية مفككة . وهذه الشخصية شديدة الشبه بالواقع حتى إنها تبدو واقعية في المشاهد الخرافية . وبينما يعيش أبو الحسن في خيالاته ، نجد عوف إنساناً متقد الحواس ، سوقياً ، خفيف الظل ، طيب القلب ، محباً للنساء ويتعاطى الحشيش . وشخصية عوف هي المصدر الأول للتأثير الكوميدي في هذه الأوبريت . وفي الفصل الثاني مثلاً ، نراه بعد تنصيبه خليفة وقد بدا عليه الارتباك ، بصورة مضحكة ، عندما يحاول أن يكتشف من يكون ، وما يحدث له ، هل هو حلم ؟ وفي الوقت الذي يتعذب فيه أبو حسن (الذي كان يمر بنفس الظروف) نرى عوف ، عندما تبوأ الخلافة لأول مرة ، وقد أخذ ينشد أغنية عاطفية مرحة :

حاجب : (يدخل ومعه ست عساكر يقفون بنظام) صاحب السمو مشرف .

عوف : (يدخل) لو جاني حبيبي الليلة ورق لي بقي يا اخواني أصدق نفسي ... لأغني وارثي له وأحكي له حدوده .. أنا يتقالي سمو .. سيدي سيدي ، حدوده .. أكونش أنا موش أنا ؟ لكن موش أنا إزاي ؟ .. الله أعلم والسلام .

بلوى : شاكر يا صاحب السمو .

- عوف** : بدوى . تعال يا ابنى بص فى وشى كويس ، انت عارفى .
- بدوى** : الله أنت بتقول إيه يا صاحب السمو ؟ !
- عوف** : لا ، لا .. بس حاكم لى فكر .. أنا بنمتك أبى مين يعنى ؟
- بدوى** : أنت صاحب السمو ! . رافع بن حازم بن عبدون ملك ملوك سنغافورة .
- عوف** : ملك ... ؟ !
- بدوى** : سنغافورة .
- عوف** : سيدى سيدى ، حدوته .. طيب أmaal على كدا ياواد ، جلالتي كانت متلفحة فى الورشة بتهيب إيه ؟
- بدوى** : يا صاحب السمو .. كنتم متخفين تستطلعوا أحوال الرعية ، شأن كل الأمراء العظام .
- عوف** : الأمراء .
- بدوى** : العظام .
- عوف** : وهى رميم .. روحى روحى ، حدوته .. طيب قولى ياواد ، بلاش أنا .. أنت لك معرفة بأبوي ؟
- بدوى** : طبعاً ، أmaal إيه يا صاحب السمو .. دا الله يرحمه كان عجيبة من عجائب الزمن .
- عوف** : كان كله يرضك ..
- بدوى** : طول وعرض .
- عوف** : مين ؟ ؟

- بدوى :** حوش حشور .
- عوف :** مدور ؟
- بدوى :** وأشناب ملوية .
- عوف :** أبويا كان له أشناب ملويه ؟
- بدوى :** إيوه يا صاحب السمر .
- عوف :** أبداً .. أبويا كان أجرودى .
- بدوى :** ما تقولش كذا امال .. أجرودى إيه ؟ .. سبحان الله .
- عوف :** سبحان الله إيه يعنى ؟ .. حاتفشمتى عن أبويا راخر .
- بدوى :** لا ، لا ، العفو .. لكن بقه شفته بعينى .
- عوف :** شفته بعينك .. وأنا ماشفتوش ؟ .. أبويا ماشفتوش ؟
- بدوى :** أنا عارف ؟ .. يمكن بقى المسألة فيها لفة ثانية .
- عوف :** لفة ثانية يعنى إيه ؟ .. كان راخر متخفى زينى ؟ (٣٩) .

لكن بدوى لا يدع الأمور تستقر هناك ، بل يستمر فى تشكيك عوف بإصراره على أنه خليفة حقيقى . عندما يلمح بدوى إلى الخطر الذى يهدد حياة عوف إذا لم يتخل عن شكوكه ، عندئذ فقط تتبدد مخاوفه ، ويستمر فى أداء هذه الخدعة . إنه لا يريد قطعاً تعريض حياته للخطر !

ومع أطراد أحداث المسرحية ، ينفد صبر عوف ، وتصبح ديتته أكثر مثاراً للضحك كلما ازداد ارتباكاً . ونراه منذ تلك اللحظة وقد أصبح مرهفاً لآى إشارة تمس سلامة عقله ، ولا سيما أنه بدأ يشك فى أمرها ! ... وفيما يلى مثال - من الفصل

(٣٩) « لو كنت ملك » مخطوطة أمبرت لى من السيدة « إيناس خبرى » .

الثالث - لا ينتاب عوف هذه ذكر قوافل العقيلة :-

عادل : يادى القضيحة يا مولاي .. بس يعنى قصدى .. أن سموك
يعقل شوية .

عوف : بتقول .. يا واد (يهجم عليه)

عادل : الله ، الله ، الله !

عوف : أعقل شويه ؟ .. أنا اللي أعقل يا واد (يهجم عليه وعادل
يزوغ منه) .

شاهد عليه يا واد يا بدوى ؟

بدوى : يا صاحب السموموش كده ، معلهش .

عوف : بس اوعى انت .. إن ما خر شيمته .. أنا مجنون يا واد .

(يقلع المشلح والتاج) .

بدوى : يا صاحب السموم .

عوف : اوعى بقولك .. أنا مجنون يا واد ؟

عادل : جاي يا مولاي .

عوف : أنا فابست يا أولاد الهرمه .. أنا مجنون يا واد .

السفير : يا هوه من فضلكم .. أنا فين دلوقت ؟ . فى بلاط أمير ؟

بني دا هو ملك ؟ أمأ شيخ خفر !

عوف : موش عاجبك ؟ .. خش يا خبيبي ، خش .

(يهجم على السفير . يبهدله) .

السفير : خير أسود .. دأ تاوى يغلها ويانى .. أوعى من وشى (يجرى)

عوف : (يهم بالجرى وراه.. بمنعه بلوى) أنا أوريكم السير يطلع
منين ، يا قبحا يا غلاطات الأدب .. المركوب بيرف في
رجلى .

بلوى : إيه دى يا مولاي الشغل بتاعك ده ؟

عوف : مش عاجبك انت راخر ؟

بلوى : (يخرج جرى)^(٤٠) .

ولا يفكر عوف في إيذاء الوزير الذى أساء إليه ، لأنه طيب رحيم . وعندما
يأتى رفاق « الورشة » لزيارته ، يوزع عليهم أرفع مناصب المملكة . ومثلما كان يحدث
في أعياد المغفلين Feast of Fools في العصور الوسطى — حيث يقود زعيم الشمسه
أصحابه إلى مقاعد كبار رجال الدين ، لكى يهزأوا بالقداس — كذلك يقلد العمال
البسطاء أرفع المناصب في مملكة سنغافورة ليسخروا من أجهزة الدولة عن قرب .
وسرعان ما ينتهى الحفل ، ويتنحى عوف عن العرش المغتصب . وعندئذ
يستولى الأمير الشرعى على السلطة ويستتب النظام . وهذه المسرحية يصدق عليها
ما قاله الأراديس نيكول « Allardyce Nicoll » عن مسرحية « جمجمة بلا طحن »
Much Ado About Nothing « قصتها الرومانسية تمضى في عالم خيالى ، وهو
أيضاً مجال الواقع ، حياة كل يوم »^(٤١) . وبالمثل يمتزج الواقع بالخيال في مسرحية
« لو كنت ملك » لكى يعطينا عالماً مثاليًا، حيث تكون الغلبة في النهاية للقيم السامية،
كالحب والعدالة والنظام والقانون . إن الأمير الجديد يتصف بالحكمة والشفقة

(٤٠) « لو كنت ملك » .

(٤١) Allardyce Nicoll, *The Theatre and Dramatic Theory* (London :

George G. Harrap & Co. Ltd., 1962). p 136

والرحمة . . قلبه عاش بين فقره أمثال « خوف » ، وهو يعلم أنه وراء مظهر عوف الحشن القاسى ، قلباً نقيّاً طيباً لا يعرف الغش أو النفاق . وبذلك يكافئ الأمير المعتصب زعيم المغفلين ، ويجزل له العطاء ويوجه الأميرة « قمر » . على حين يتزوج الأمير من فتاة فقيرة بسيطة أخلصت في حبه ، ولم تكن تفكر قط في أن تصبح ملكة . وهكذا تنتصر طيبة وبساطة الفقراء ، الذين يمثلهم عمال « الورشة » ، على مدنية بلاط سنغافورة وزيفه . لقد تخيل المؤلف صورة الإنسان الفقير الذى يمثله عوف على غرار الصورة التى تعد الفقر خيراً من الغنى ، والبساطة أنقى من التبرج ، والحب أرفع من الأنانية .

وعلى الرغم من مثالية عوف فهو ليس مجرد نموذج أو مرآة للإنسان النافه ، بل إنه شخصية حية . وهو يرمز إلى ما ستكون عليه سيكلوجية بطل المرحلة المتأخرة عند الريحانى ، فهو يتمتع بحقة الظل التى لا تفارقه حتى فى أخرج المواقف والأزمات . إن الشخصيات الأخرى تشبه تماماً . ونجد أن العمال - بصفة خاصة - عبارة عن « بورتريهات » حية : فهم أشداء ، ينالون نصيبهم من اللذات يمرحون فى صخب ، يتبادلون أقذع الشتائم . أما قمر فهى ، صورة للأنانية والانتهازية والجنح . والأمير صورة أخلاقية مقنعة لحاكم طيب ، ولا يخلو مسلكه من روح النكته . وحدير بالملاحظة ، أن هذه المسرحية تتضمن بذور الساتير ، التى بلغت نضجها فى مسرحية « حكم قراقوش » ، فيما بعد .

وكانت « لو كنت ملك » هى الأوبريت الأخيرة فى تلك الفترة . فقد انتهى عقده مع مسرح « برنتانيا » فى شهر يولية . ذلك أن خلافاً دب بين الريحانى والحاج حنفى مدير المسرح ، رفض الأخير على أثره تجديد العقد ، بل إنه أخذ يطالبه بدفع أجور حفلات « الماتينه » ، التى كان الريحانى قد وافق على سدادها ،

حتى لو ألغيت هذه الحفلات لعدم إقبال الجمهور . ولما لم يكن الريحاني قادراً على سداد المبلغ المطلوب ، وقدره ٧٢٠ جنياً ، فقد اضطر إلى ترك ديكوراته وملابسه^(٤٢).

كل هذا أفضى بالريحاني إلى حالة نفسية سيئة ، مما جعله يفكر في القيام برحلة جديدة ، كما اعتاد أن يفعل — من قبل — في مثل هذا الموقف ، متطلعاً من وراء رحلته إلى تحقيق أهداف ترفيهية ومادية . وكان قد علم أن أمرايكا الجنوبية تضم جالية عربية ضخمة ، سوف ترحب بقدوم فرقة عربية مثل فرقته . وقبل أن يسبح الريحاني ، اتخذ قراراً آخر يفوق الأول أهمية ، وهو أن يتزوج بديعة مصابني . وكانت عندما أبدى رغبته في إتمام الزواج منها تقيم مع صديقتها الثرى في مسكنه . فتوجه إليها ، وطلب منها أن تنصرف معه ليتزوجها ، ووافقت بديعة لكنها — كما تروى في مذكراتها — كانت تعد هذه الزيجة تنطوي على تضحية من جانبها ، لأنها سوف تحرمها من الحياة الرغدة التي كان يوفرها لها صديقها ، من أجل حياة بوهيمية غير مستقرة تعيشها كزوجة للريحاني^(٤٣). وفي ١١ سبتمبر سنة ١٩٢٤ تم زواجهما^(٤٤). وفي أواخر ١٩٢٤ ، أبحر الريحاني وزوجته إلى البرازيل ، وبصحبه بعض أعضاء فرقته على ظهر السفينة « غاريبالدي » . وهذا وصف طريف للرحلة ، كما جاء في مذكرات الريحاني :

« سارت غاريبالدي تهكع بنا ، موجهة تشيلها ، وموجهة تحطها ، إلى أن اجتونا مضيق جبل طارق ، ودخلنا مياه المحيط . وهنا كان

(٤٢) نجيب الريحاني ، مذكرات ص ١٤٣ .

(٤٣) مذكرات بديعة مصابني . إعداد نازك باسيل (بيروت : ١٩٥٩) ص ٢١١-٢٤٤ .

(٤٤) « نجيب الريحاني وبديعة مصابني » ، مجلة التياترو (سبتمبر ١٩٢٤)

« الغلب الأزلى بل هنا كان التحقيق العملى للمثل المعروف ، وهو
« كالريشة فى مهب الريح » .. أى والله ريشة !

« ولكى تفهم قيمتها فى المحيط ، أقول إنها قضت بنا فيه ،
أو قضينا بها فى المحيط خمسة وعشرين يوماً ، فى حين أن غيرها من
يواخر خلق الله بقطع هذه المسافة فى أسبوع .

« كان هذا حال « غاريبالدى » . أما ركبها فربنا ما يورى
عدو ولا حبيب . ملك دوار البحر « بديعة » فلم تعرف رأسها
رجليها . وطرح « التوفى » و « فريد صبرى » أرضاً ، لكن أرض إيه ؟
هى فىن الأرض ؟ قول طرحاً خشياً !! .. وهذه كانت حالة الركاب
جميعاً ، فهى لم تكن مقصورة على زملائى ، ولم يكن بين الجمع
إلا فرد واحد ، لم يستطع البحرولا دواره ، بل لم تستطع « غاريبالدى »
« بخيابة » قلبها أن تؤثر فيه أى تأثير ، فكان يغدو ويدروح واضعاً
يديه فى جيوبه ، ضاحكاً من هذا ومن ذلك ممن كانوا يتلقحون
فى الممرات .. هذا الفرد الواحد هو أنا .

ولكن ما ذنبى وقد خلقت منى الأقدار « سندباداً بحرياً » فى آخر
الزمن ؟ ولقد كنت أنتهز فرص هدوء البحر ، فأجمع زملائى وأسايمهم
يعمل بروفة .. على رواية « هملى » وغيرها من « الدرامات » ،
لأن الموقف لم يكن يتحمل عمل بروفات كوميدية !!

وبعد هذه النكبات الملهمات ، شاهدنا أرضاً عن بعد ، فقلت :
« الله يرحمك يا خرمستوف كولومب ويحسن إليك . ولو إنك كنت
السبب فى المار الذى شربناه من حفيدتك المحترمة « غاريبالدى »

إذ لولا أنها طلعت في مع حضرتكم فاكشفتم أمر يكا ، ما فكرت في التزوج إليها !! «^(٤٥)» .

كانت مفاجأة سارة للريحاني إذ اكتشف أنه معروف للطوائف السورية في سان باولو والبرازيل ، بل وجد لديهم « كشاكش » محلية أيضاً . ففي البرازيل كان جورج استاني وهو سوري الأصل يمثل مسرحيات الريحاني القديمة ، وقد أطلق على نفسه : « كشكش البرازيلي » . وفي الأرجنتين كان يوجد « كشكش » آخر يمثل جبران طرابلسي^(٤٦) . أما كشكش بك الحقيقي وعروسه الجميلة ، فقد استقبلا بحفاوة في ريودي جانيرو ومونتفيديو^(٤٧) ومثلت الفرقة في هاتين المدينتين فصولاً من أوبريتات المواسم الماضية . وفي أثناء عودة الريحاني وعروسه ، توقفا في باريس ، حيث أمضيا أسبوعين ، أنفقا خلالها معظم أرباحهما^(٤٨) . ولم يكن بينهما - كعروسين - سوى أن يستمتعا بهذه الأيام . لكن المستقبل أوشك أن يتلبد بالغيوم .

عاد الريحاني وبديعة في ٢٥ أكتوبر ١٩٢٥ ، بعد حوالي عام من مغادرة مصر ، وكان في انتظارهما بميناء الإسكندرية أمين صدقي ، الذي كتب للريحاني مسرحيات « الأيه دي روز » . وكان صدقي قد اختلف مع الكسار ، وأبدى رغبته في معاودة نشاطه مع الريحاني . ووافق الريحاني ، لأن بديع خيرى - الذي كان مختصاً بكتابة مسرحيات فرقة الريحاني - كان منشغلاً بتأليف أوبريتات الكسار . فاشترك الريحاني مع صدقي في تكوين فرقة للأوبريت ، مقرها « دار التمثيل

^(٤٥) نجيب الريحاني ، مذكرات ، ص ١٤٤ .

^(٤٦) « نجيب الريحاني في الأرجنتين : مجلة التياترو » ، عدد ٢ (نوفمبر ١٩٢٥) ص ٢ .

^(٤٧) مذكرات ، ص ١٤٩ . ^(٤٨) مذكرات ، ص ١٦٤ .

العربي» (مسرح منيرة المهدية). وترجم صديق أوبريتين فرنسيتين شائعتين بباريس هما : «الليل والنهار» *Le Jour et la Nuit* ، التي اقتبسها باسم : «قنصل الوز» ، ومثلت في ديسمبر ١٩٢٥ .. والثانية *Les Vingt Huit Jour de Clarette* التي اقتبسها بعنوان ، «مراقى في الجهادية» ، وقد مثلت بعد قليل^(٤٩) . وفي ليلة افتتاح «قنصل الوز» استقبل الجمهور الريحاني استقبالا حاراً^(٥٠) .

ولم يدم التعاون بين الريحاني وصديق طويلاً ، فقد انفصلا بعد شهرين في فبراير ١٩٢٦^(٥١) . وفي نفس الفترة ، تشاجر الريحاني مع بديعة وانفصل عنها ، وذهب كل منهما إلى حال سبيله . فافتحت بديعة صالة «ميوزيك هول» وكانت قد اشتهرت في ذلك الحين كمغنية وراقصة . أما الريحاني فقد مضى في طريق مغاير تماماً .

وفي تلك الفترة ، تضاءلت تلك الشعبية التي كان يتمتع بها الريحاني في مرحلة الاستعراض ، عندما كان يعمل في الميدان بلا منافسة . وأصبح يتقاسم جمهور المسرح مع الفرق الأخرى . والآنكى من هذا أنه اضطر أيضاً إلى خوض منافسة عنيفة ، من نوع مختلف تماماً ، هو الميلودراما . فقد أدخل يوسف وهبي عن طريق الميلودراما اتجاهاً وأسلوباً جديدين في المسرح المصري ، منذ أن شرع يقدمها على المسرح عام ١٩٢٣ . وسرعان ما أصبحت الميلودراما أكثر الألوان

(٤٩) حديث مع جوزيف دخول .

(٥٠) محمد عفيفي ، «قنصل الوز» ، مجلة التياترو ، عدد ٤ (يناير ١٩٢٦) .

ص ٢٣ . انظر أيضاً : «قنصل الوز على مسرح دارالتحليل العربي» ، مجلة روز اليوسف

(٤ يناير ١٩٢٦) ، ص ١٠ .

(٥١) مجلة روز اليوسف (١٥ فبراير ١٩٢٦) .

شعبية في المسرح المصري، في منتصف العشرينات. ولع اسم يوسف وهي. كأشهر ممثلي تلك الفترة بلا منازع. ولما لم تصمد أوبريتات الريحاني أمام منافسة ميلودرامات وهي، فقد قرر أن يلتقي وهي على أرضه.

بهذا نصل إلى نهاية مرحلة أخرى في تطور فن الريحاني، وهي مرحلة خطيرة وحرجة. فقد غدت الأوبريتات أسس الفن الكوميدي الناضج عند الريحاني، ومهدت لبزوغ رؤياه الأخلاقية. ولقد رأينا - من حيث الحكمة - كيف أخذ الحدث «الفانتازي» الخارجي في مسرحياته ينكمش أمام زحف الواقعية التامة. من هنا يظهر التناقض الشديد بين «الليالي الملاح» و«لو كنت ملك». فالحدث وإن ظل مسيطراً، إلا أن الشخصية بدأت تبرز واضحة المعالم. ويلاحظ أن ظهور بطل كوميدي من الحياة الواقعية من شأنه أن يهدد سيطرة الحدث. فنحن ننتهين في شخصية عوف عند الريحاني، خصائص واقعية صميعة. وبرغم ما تحفل به مسرحية «لو كنت ملك» من أغان ولهو وحنج، فإنها غنية بشخصياتها المرسومة بدقة. وأخيراً، تكشف تلك الأوبريتات عن اهتمام الريحاني المتزايد بالموضوعات الأخلاقية، كالحب وعلاقة المال بالسعادة، وشرور المال.. وهو موضوع اهتم الريحاني بمعالجته أشد الاهتمام.

وسنرى - في السنوات التالية - أن القشل والإحباط ظل مصدر إزعاج للريحاني.. وكان مقدراً أن يمر وقت طويل قبل أن يتمكن الريحاني من استجماع قواه والمضي في طريقه قدماً.

الفصل السادس

مرحلة الفوضى الفنية ١٩٢٦ - ١٩٣١

لم يرق الريحاني بنشاط منتظم بين عامي ١٩٢٦ و ١٩٣١ . فقد تاه فجأة خط النمو المطرد ، الذي كنا نتابعه ، وسط جو مشحون بالاضطراب الفني والمتاعب المعادية والأزمات العاطفية . وقد افتقدنا هذا الخط من قبل ، عندما قرر الريحاني أن يهجر الكوميديا إلى الميلودراما . ولم يكن القرار غريباً برغم عنصر المفاجأة ، إذ كانت الميلودراما تشق طريقها بنجاح متزايد منذ أن تبناها مدافعها الجريء يوسف وهبي ، عام ١٩٢٣ . وكانت هي الأخرى قد ظهرت في أعقاب الثورة الوطنية ، في وقت بدأت مصر تدرك فيه معنى المساواة الاجتماعية . ومنذ أن هبطت الميلودراما بالانفعالات والأحداث إلى مستوى الإنسان العادي ، فقد صادفت استجابة فورية في نفوس الجماهير . فلأول مرة في تاريخ المسرح الجاد في مصر ، تشاهد الطبقة المتوسطة صورتها في مسرحيات اجتماعية معاصرة . وإذا كان يوسف وهبي قد أخرج ميلودرامات أوربية عديدة لدوماس الابن Dumas, fils ، وبرنشتين Bernstein ، وباتاي Bataille وآخرين ، فإنه هو الذي قدم للجماهير المصري أول دراما اجتماعية بالعامية (١) . وعلى عكس مسرحيات أبيض التاريخية الفصحى ، كانت

(١) انظر النص . وهو ميلودراما بعنوان « الذبائح » ، كتبها « أنطون يزيك » ، ومثلت عام ١٩٢٥ . وتتناول المسرحية المصائب التي حلت ببعضى بسبب عناد أبيه . =

ميلودرامات وهى بالرغم من تعقد موضوعاتها وعنف أحداثها وأبطالها الأشرار ونهاياتها السعيدة أشبه بنسمة هواء منعش في حجرة خائفة .

وقد أثنى الناس على وهى في كل مكان ، لأنها في الأماكن التي كان أهل الفن يترددون عليها ، كمقهى « فينكس » Phoenix بشارع عماد الدين ، حيث كان الريحاني يمضي أوقاته ، بعد انفصاله عن أمين صدقي . وفي الوقت نفسه ، كان يفكر في اتخاذ قرار بشأن مستقبله . . لم تكن له فرقة (إذ كان قد حل فرقته قبل سفره إلى أمريكا الجنوبية) ، ولا بطله (بعد أن تركته بديعة لتعمل في صالونها) ، ولا مؤلف (لانشغال خيري في كتابة أوبريتات الكسار) ، ولا مسرح (لأن « الأجسيانا » ، الذي أطلق عليه « برنتانيا » الجديد ، كانت تشغله المطربة الشهيرة منيرة المهدية)^(٢) . ولا بد أن الحديث عن وهى كان يثير الريحاني ، الذي كان — فوق ذلك — يطمح دائماً في أن يصبح ممثلاً تراجيدياً . لهذا كان يعتقد اعتقاداً راسخاً ، وبخاصة بعد نجاحه في مسرحية « ريا وسكينة » ، بأنه قادر على تمثيل الأدوار الجادة بإتقان .

وذات يوم ، بينما كان الريحاني جالساً بمقهى « فينكس » ، بلغته أنباء بأن نجوم فرقة وهى قد اختلفوا مع صاحبها ، وانسحبوا منها^(٣) . ووجدوا

— والشخصية الرئيسية هي شخصية لواء متقاعد بالجيش المصري، يتصف بصلابة لا تلين . وقد أحب — حيناً كان ضابطاً صغيراً فتاة مصرية ، ثم هجرها ليتزوج من أوربية . ولم تكن زيجة موفقة ، لأن الزوجة كانت تريد أن تعيش حرة نفسها ، بما أدى إلى قيام مشاحنات مستمرة بين الزوجين . فترك الضابط المجوز أسرته ، ليمود إلى حبه الأول ، بعد أن أصبح غير قادر على مواصلة هذه الحياة . ولم يكن حبه في هذه المرة أكثر توفيقاً منه في المرة الأولى . لكن الابن يجد أن الحياة صارت مستحيلة بعد انفصال أبويه ويتحرر . عندئذ تقتل الأم زوجها انتقاماً لابنها .

(٢) نجيب الريحاني، مذكرات، ص ١٦٨-١٦٩ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٦٩ .

الريحاني فرصة ثمينة ، فبادر باقتناصها ، وتعاقد معهم جميعاً ، وقرر لهم أجوراً أعلى من أجورهم السابقة ^(٤) . واستطاع بذلك تكوين فرقة من أقدر ممثلي الميلودراما ، وعلى رأسهم : روز اليوسف ، عزيزة أمير ، ومنسى فهمي ، وسيرينا إبراهيم ، وحسن البارودي ، وحسين رياض ، وأحمد علام ^(٥) . بقيت مشكلة العثور على مسرح . وكانت هناك صالة خالية مجاورة لمسرح « رمسيس » وملحقة بمقهى اسمه « راديوم » ، فاستولى عليها الريحاني وحوطاً - خلال شهرين - إلى مسرح جيب أنيق ، وزينته بديكورات بديعة ، وأطلق عليه « مسرح الريحاني » ^(٦) وكان هذا المسرح - الذي صمم على طراز « تياتردى كارتيه » *Théâtre de Quartier* بباريس - يضم صالة صغيرة مستطيلة بها ٢٠٠ مقعد ، يحيط بها ١٢ بنوياً و ٢٠ لوجاً ، كُسيَت جميعاً بالقטיפات الحمراء ^(٧) . والواقع أن القاهرة لم تشهد من قبل مسرحاً بهذا الشكل .

بقيت أمام الريحاني خطوة أخيرة ، هي الاستعداد لتقديم مسرحيات مناسبة . فوقع اختياره على ست مسرحيات أوربية مشهورة ، وعهد إلى بعض المترجمين بمهمة نقلها إلى العربية الفصحى ^(٨) . كما كلف أنطون بزيك بتأليف مسرحيتين ^(٩) وفي يونيو ١٩٢٦ ، أعلن عن مشروعه الجديد ^(١٠) . لكن هذه الأنباء قوبلت

(٤) « فرقة الريحاني الجديدة » ، مجلة روز اليوسف (٢١ يولية ١٩٢٦) ص ٦ ، ٧ .

(٥) نجيب الريحاني ، مذكرات ، ص ١٦٩ .

(٦) المرجع السابق .

(٧) حديث مع جوزيف دخول .

(٨) مذكرات ، ص ١٧٠ .

(٩) « مشروع ضخمة » : مجلة المسرح عدد ٣٢ (٢٨ يونيو ١٩٢٦) ص ٦ .

(١٠) « فرقة نجيب الريحاني » : مجلة روز اليوسف (٧ يولية ١٩٢٦) ص ٦ .

بازدراء وتشكك . وتساءل أحد الكتاب باستهزاء : « هل يطمع كشكش في أن يكيثا كما أضحكنا طوال هذه السنوات ؟ » .. وأعرب آخر عن ارتياحه في مقدرة الريحاني على تمثيل الأدوار الجادة قائلا :

« ... ونجيب الريحاني ، هل له هو أيضاً شخصية بارزة فوق المسرح ؟ أما « كش كش بك » فنعم ، فهو الكل في الكل . ولكن نجيب قد نتف لحية « كش كش بك » وأقسم ألا يعود إلى الجبة والعمامة والقفطان ... فهل له ماض في (التمثيل الجدي) يبرر الإجابة بلا أو نعم ؟ ! ... دور واحد هو كل ما يفخر به أو قل دورين : « مرزوق » في « ريا وسكينة » ودوره في رواية « البرنيسيس » . وليس في هذين الدورين ما يسمح بأن تخلع عليه لقب : ذى الشخصية البارزة » ! (١١)

على الرغم من هذه البداية غير المشجعة ، فقد افتتح الريحاني مشروعه الجريء في أول نوفمبر ١٩٢٦ ، مسرحية « المتمردة » L'Insoumise - لير فرونداي Pierre Frondaie وترجمة فؤاد سليم (١٢) - التي مثلت لأول مرة بمسرح « أنطوان » (Théâtre Antoine) بباريس عام ١٩٢٢ . وكان الريحاني موفقاً في اختياره . والفكرة الأساسية في هذه المسرحية هي حكمة الشاعر الإنجليزي كبلنج Kipling ، القائلة « بأن الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا أبداً » . وتدور أحداث المسرحية في بيئة من الأرستقراطية الباريسية المعاصرة ، حول غرام عنيف بين سيدة فرنسية

(١١) « من الفائز بين الاثنين » مجلة روزاليوسف (٢٨ يولية ١٩٢٦) ص ١١ .

(١٢) مجلة المسرح (١٥ نوفمبر ١٩٢٦) .

تدعى «فايين» (روز اليوسف)، وبين أمير مراكشى يدعى «فاضل» (الريحاني). وكان الأمير - على الرغم من تفرنجيه، بحكم السنوات الطويلة التي أمضاها في أوروبا، لا يزال محافظاً على طباعه الشرقية. فعندما توجه فايين إلى صديقها القديم دعوة بريئة ليتناول معها العشاء، تنهش الغيرة قلبه، ويطلب منها إلغاء الدعوة. لكن فايين كانت امرأة عنيدة أبية متحررة، ترفض الامتثال لأى أمر حتى لو صدر عن زوجها. فيقرر «فاضل» هجر زوجته، ويعود إلى وطنه المغرب. وهناك يودع أسلوب الحياة الغربية، ويعيش حياته الأولى كمالك إقطاعى وسيد للحریم والعبيد. لكن فايين تلحق به، وهى تأمل عودة العلاقات بينهما. إلا أن فاضل يصر على امتلاكها تماماً، ويجعلها تعيش سجيناً قصره. غير أن غريزة الحرية عند فايين لا تلبث أن تتغلب (على حبها لفاضل، وتفر عائدة إلى فرنسا، فيلحق بها هناك ويقتلها^(١٢). وبذلك تنتصر إرادة الرجل الشرقى في امتلاك زوجته والسيطرة عليها. وعلى هذا النحو، تمدنا المسرحية برؤية صحيحة للصراع الدائر بين الطباع الغربية والطباع الشرقية. كما أنها تنجح في رسم صورة دقيقة لشخصية فايين، التى تدرك فى النهاية أن الحرية أقل أهمية من الحب، وأنها ارتكبت حماقة حين ضحت بسعادتها من أجل مثل غريبة.

وقد أكدت ليلة الافتتاح صدق المخاوف التى كانت تراود البعض، فقد استقبل الجمهور مشروع الريحاني الحديد بتشكك، مع أن أحد النقاد المتعاطفين مع الريحاني والمتحمسين لإنتاجه الحديد، قد حرص على أن يسجل رأيه فى المقال الآتى:

Pierre Frondaie, *L'Insoumise* (Paris : Librarie Theatrale, 1923) (١٢).

«التمردة» على مسرح الريحاني

أخيراً ، في مساء الاثنين أول نوفمبر ، تحقق حلم وتمت المعجزة ، وفتح مسرح الريحاني أبوابه ، ورفع الستار عن نجيب الريحاني وقد رى عنه لحيته وعمامته . ومثلت الفرقة رواية التمردة للكاتب بير فرونديه . مثل نجيب دور بطل الرواية « فاضل الورجلى » المركشى ، فدهش الجمهور إذ رأى نجيب الريحاني - الذى ظل يقفز ويقهقه على عشر سنوات كاملة - يحب ويغار ويتألم ، ثم يثور فيقتل . . عواطف عنيفة متباينة ترسم على وجهه ، حركات طبيعية ليس فيها شيء من التكلف . . كانت هذه صدمة نالت من كبرياء المتفرج . نجيب الريحاني الذى أضحكه في شخصية « كشكش ييه » قد استطاع أن يؤثر عليه ، وأن يبعث في نفسه شيئاً من الوجوم والحزن الهادئ ، وأن يرغمه على النظر إليه وإلى تمثيله كما ينظر إلى أى ممثل من ممثلى الطبقة الأولى ، الراسخى القدم في تمثيل الدرام .

تأثر الجمهور بالرغم منه لأنه لم يكن يريد أن يتأثر . ولست أفشى سرّاً إذا قلت إنهم حين ازدحموا تمثيل « التمردة » مساء الاثنين إنما ذهبوا مستعدين لأن يمسكوا جنبهم من الضحك من نجيب ، ممثل الدرام الحديد ! . . شيء من هذا لم يحدث ، وخرج نجيب من المعركة الفاصلة مرفوع الرأس ، موفور الكرامة . حقيقة ، هنا وهناك ، بين لحظة وأخرى - في مواقف عنيفة - أفلت من نجيب

قياد أعصابه ، فبدت منه حركتان أو ثلاثة ذكرتنا بعهد القديم ،
ولكن لم تزد على أن جلبت ابتسامة بريئة»^(١٤) .

ومع ذلك ، فإننا نعلم - من رواية أخرى عن هذا العرض - أن الجمهور
كان يسخر علناً ويطلق الضحكات بلا مبرر . وقد تألم الريحاني أشد الألم من
مسلك الجمهور ، حتى إنه أخذ يبكي في حجرة الملابس^(١٥) . وزاد الموقف حرجاً
أن الفكرة الأساسية قد أسىء فهمها ، حين حسب البعض أنها تسخر من مظاهر
الحياة الشرقية^(١٦) . كما انتقدها البعض الآخر لوجود عيوب في الإخراج وفي
الأدوار الثانوية^(١٧) . ولم يتجاوز إيراد المسرحية في أسبوعها الأول ٤٢ جنيهاً^(١٨) .
ولم يكن العرض الثاني أحسن حالا من الأول . وهو ميلودراما شعرية
لمايترلينك Maeterlinck ، بعنوان « مونافانا » Monna-Vanna^(١٩) ، من ترجمة

إبراهيم المصري . ويبدو أن اختيار المسرحية كان موفقاً ، فقد أحسن
المترجم نقل لغتها الرقيقة البليغة إلى العربية الفصحى . وجاءت أحداثها العنيفة
المحبوكة مناسبة لميلودراما تخاطب الجمهور . وتقع أحداث المسرحية بمدينة « بيزا »

(١٤) « المتردة على مسرح الريحاني » مجلة روز اليوسف ، عدد ٤٥ (١٠ نوفمبر

١٩٢٦) ، ص ١٤ .

(١٥) العتبلى : نجيب الريحاني ، ص ٩٦ .

(١٦) عبد المجيد حلمي ، « رواية المتردة على مسرح الريحاني » مجلة المسرح عدد

٤٦ (٨ نوفمبر ١٩٢٦) ص ٢٠ .

(١٧) المرجع السابق .

(١٨) عبد المجيد حلمي : « كيف انحلت فرقة الريحاني وما سبب الانحلال

للخبره والتاريخ » ، مجلة المسرح (١٤-ديسمبر ١٩٢٦) .

(١٩) مجلة المسرح (١٤ أكتوبر ١٩٢٦) :

الإيطالية ، في القرن الخامس عشر . وهي تتناول موضوعاً عاطفياً شيقاً خلاصته ، أن « برنزفال » Prinzvalle (الريحاني) قائد جيش فلورنسا ، يبدى استعداداً لرفع الحصار عن ^(٢٠) ييزا ، بشرط أن تأتي إليه « موناغانا » (روز اليوسف) زوجة الحاكم الحميلة - في ^(٢١) خيمته ، وهي مرتدية معطفها فقط . وحين تلقاه موناغانا يعبر لها عن إعجابه وافتانه بها . ولكنه - مع ذلك - يعيدها إلى ييزا دون أن يمسه . لكن زوجها الغيور لا يصدق ذلك ، فيلبي القبض على برنزفال . وتراجع « موناغانا » أمام إصرار زوجها وتقره على ظنونه ، وتتوجه إلى زنازة برنزفال بحجة الانتقام منه ، ولكنها تطلق سراحه وتربط مصيرها بمصيره ^(٢٠) . ولم تفر هذه المسرحية أيضاً بإعجاب الجمهور . وقد صرح النقاد بأن الـ ريحاني ارتكب خطأ في الإخراج ^(٢١) .

وفي العرض التالي ، قدم الريحاني فودفيل فرنسي . بعنوان « الجنة » Le Paradis التي مثلت من ١٢ إلى ٢٥ نوفمبر ، ثم أتبعها « بكوميدي - دراما تيك » ، بعنوان « الصوص » . ولم يؤد عرض هذه المسرحية إلى تحسن يذكر على موقف الفرقة ، وهبطت الإيرادات بشدة ، مما اضطر الريحاني إلى خفض مرتبات الممثلين بنسبة عشرين في المائة ^(٢٢) . ولم ترق الممثلة الأولى روز اليوسف هذا الإجراء ، وبادرت بشن أولى حملاتها العديدة على الريحاني في صحيفتها . وأخيراً ، اضطر الريحاني إلى وضع جد لمشروعه ، وحل فرقته في ٢٩ نوفمبر ، بعد أربعة أسابيع فقط

(٢٠) Joseph T. Shipley, *Guide to Great Plays* (Washington D.C. : Public Affairs Press, 1956), p. 407.

(٢١) « الأهرام » انظر من ١٢ إلى ٢٦ نوفمبر ١٩٢٦ .

(٢٢) مجلة المسرح (١٤ ديسمبر ١٩٢٦) .

من الافتتاح (٢٣)

وقد خرج الريحاني من هذه التجربة مفلساً ، فقد اضطر إلى اقتراض مبالغ كبيرة ليتمكن من إخراج برامجه الجديدة لم يكن يستطيع تمويلها . وجاء في مذكراته ، أنه كان مدينًا بـ ٤١٠٠ جنيه لثمانية وعشرين شخصاً^(٢٤) عندما حل فرقه . وكان قد ألقى نصف المبلغ في تغطية نفقات الإخراج وحده . وهناك عوامل أخرى أدت إلى فشل هذه التجربة ، وهي ضعف إدارته للفرقة . فبعد مرور عدة أيام على الافتتاح ، انسحب بعض الممثلات والممثلين وعادوا إلى فرقة يوسف وهبي^(٢٥) . وفي ليلة الافتتاح ارتفع الستار بعد الموعد المحدد بساعة ، لأن روز اليوسف ، كانت معتلة المزاج ، ولا ترغب في الظهور على المسرح ! . . على حين هدد ممثل آخر بترك الفرقة نهائياً . وكم من حفلات قوبلت بالصخب والوجوم ، وكان المشاهدون يقاطعون العرض بالصياح والضجيج . وكانت التذاكر تباع مرتين ، كذلك لم يكن الإداريون متعاونين مع الريحاني^(٢٦) . وقد فسّر البعض ما حدث بأنه مؤامرة دبرها يوسف وهبي^(٢٧) ، الذي كان يخشى منافسة مسرح الريحاني له^(٢٨) . لكن هذا الاتهام لا يستند إلى دليل .

(٢٣) « ضحايا الريحاني » ، مجلة روز اليوسف ، عدد ٥٨ (١٥ ديسمبر ١٩٢٦) ص ١٢ .

(٢٤) نجيب الريحاني مذكرات ، ص ١٧٢ .

(٢٥) المرجع السابق ، ص ١٧٠ .

(٢٦) « رواية مؤاقانا » ، على مسرح الريحاني : مجلة المسرح ، عدد ٤٧

(١٥ نوفمبر ١٩٢٦) ، ص ٢ . انظر أيضاً « انحلال فرقة الريحاني مجلة روز اليوسف (٨ ديسمبر ١٩٢٦) .

(٢٧) مجلة المسرح (٨ نوفمبر ١٩٢٦) ص ٢ .

(٢٨) « كساد الموسم الحالي وتدهور الفرقة المصرية » : مجلة روز اليوسف ، عدد

٥٩ (١٥ ديسمبر ١٩٢٧) ص ١٥ .

وفي تقديرى أن العامل الأساسى فى فشل خطة الريحاني هو عدم تقبل الجمهور إياه فى الأدوار الحاذقة ، بعد أن انطبعت صورته فى أذهانه وهو يمثل أدوار « كشكش بك » و « أبى الحسن » و « عوف » .

ولم تكن صحيفة « روز اليوسف » - التى كانت بطللة الفرقة تمتلكها - تقدر هذه الظروف ، فانهالت هجماتها على الريحاني ، وأخذت تعدّد مساوئه وتبالغ فى ذكر أخطائه . وقد أثارت الممثلة الأولى ضجة بشأن « معاملاته المالية » ، ونشرت حديثاً مع بديعة مصابنى ، جاء فيه أن نجيب الريحاني وعدّها بالحرية التامة إذا منحته ٢٥٠ جنيهًا . وقالت بديعة إن هذا هو ثمن حريتها . وقد وردت إشارة فى نفس العدد إلى أن الريحاني كان مدينًا لروز اليوسف بمرتب شهر وقدره ٧٦ جنيهًا (٢٩) .

وقد أدت هذه الحملات ، وما صاحبها من خيبة الأمل بسبب فشل الريحاني فى محاولته مع الميلودراما ، إلى تحطيم معنوياته وتبديد أحلامه . ومنذ ذلك الوقت ، تحول أسلوب الريحاني المثالى المجدد - الذى كان يتبعه فى المراحل المبكرة - إلى التهمك المرير . وفى الأعوام التالية ، كان اهتمامه منصباً على سداد ديونه ، ومن ثم نراه يكرس نشاطه لإخراج مسرحيات مربحة . لكنها كانت مهمة شاقة ومحفوفة بالمصاعب ، بسبب ظروف المسرح فى ذلك الوقت .

ويمكن القول - بوجه عام - أن النشاط المسرحى أخذ يتقهقر بصورة خطيرة فى أواخر العشرينات (٣٠) . فقد بدأ الجمهور يفقد اهتمامه بالمسرح ، لانصرافه

(٢٩) « بديعة مصابنى ترفض الصلح مع نجيب الريحاني » ، مجلة روز اليوسف

(١٥ ديسمبر ١٩٢٦) .

(٣٠) « المسرح المصرى فى طريق الانحلال وما يجب عمله » : صحيفة « السياسة » ،

عدد ١٠٦ (١٧ مارس ١٩٢٨) .

إلى مجالات أخرى للتسلية . فقد يوسف وهبي — مثلاً — نسبة كبيرة من جمهوره على أثر الزيارات المتتابعة للفرق الأجنبية كالكويميدى فرانسيز^(٣١) . وفي عام ١٩٢٥ ، قامت أول محاولة منظّمة لإنتاج فيلم مصرى ، وأبدى الجمهور تحمسه للأفلام الصامتة ، كفيلم « ليلي » (١٩٢٧)^(٣٢) . وقد صادفت الأفلام الأمريككية إقبالا جماهيرياً ، واجتذبت هى والأفلام المصرية نسبة كبيرة من جمهور المسرح . كذلك أقبل الجمهور على عروض « الميوزيك هول » ، لما كانت توفره للمتفرج من متعة سهلة ، مما كان له أسوأ الأثر على نشاط المسرح وبخاصة الكويميدى . وقد تعرضت « الميوزيك هول » — التى شهدت المظاهر الأولى للكويميديا بعد الحرب العالمية الأولى — لمزاحمة الاستعراضات الموسيقية للمسرح الكويميدى . فلما افتتحت بديعة مصابني صالتها عام ١٩٢٦ ، استطاعت أن تجتذب الجماهير إلى عروض « الميوزيك هول » ، بأن أضافت إليها الأغنية والإسكتش والمونولوج والرقص البلدى والغناء الشرقى وموسيقى التخت ، فهى بذلك توفر للمتفرج تسلية أشد روعة من عروض المسرح الكويميدى^(٣٣) .

إذن ، لا عجب فى أن نرى الريحانى — حيث غاد إلى الكويميديا — قد أخذ

(٣١) أحمد بليغ ، « المسرح المصرى وما علة فى عهده الأخير » ، صحيفة « السياسة » ،

(٢٢ سبتمبر ١٩٣٠) ص ٢٤ .

(٣٢) Landau, Studies, p. 159.

(٣٣) كان جمهور المسرح ، ومعظمه من الرجال ، يفضل الاستماع إلى غناء « بديعة » ومشاهدة الرقص البلدى عن حضور عروض كشكش . وفى حوالى عام ١٩٢٠ ، كان يوجد بالقاهرة وحدها عشر فرق للميوزيك هول music-hall ، وكانت تدار جميعاً بواسطة طائفة من أجمل الممثلات (المطربات والراقصات) . وأهم صالات الميوزيك هول هى صالات : بديعة مصابني ، ومارى منصور ، وسعاد ، ورتيبة وإنصاف رشدى ، وملك .

يُحشد في مسرحياته العناصر الموسيقية ، التي كانت تتخللها كالنمّر في عروض « الميوزيك هول » . ولم تكن هذه المسرحيات - في بداية الأمر - تختلف كثيراً عن مسرحيات « الأيه دي روز » القصيرة ، فقد كانت تدور حول « كشكش بك » وسائر الشخصيات النمطية المألوفة ، وتعالج نفس الموضوعات ، وتستخدم نفس التكنيك . وأخذ الريحاني يتنقل - دون ما هدف في محدّد - من استعراضات « كشكش » إلى أوبريتات من « ألف لية وليلة » وفارسات فرنسية مقتبسة . لكن ، خط النمويزغ مرة أخرى - في أواخر هذه الفترة ، عندما اتجه الريحاني إلى تصوير مجتمع المدينة بمزيد من الواقعية والساتير اللاذع .

وعاد الريحاني إلى مسرحيات « كشكش » في أول موسم ، بعد أن حل فرقة السابقة ، وكون فرقة جديدة ضم إليها طائفة من ألمع ممثلي الفارس ، أمثال : حسين إبراهيم (الذي تخصص في دور المرأة « الشلق ») ، وإفريد حداد (المتخصص في دور الشامي) ، وعبد الفتاح القصري (ابن البلد « الفهلوي ») ، وجبران نعوم (المتخصص في أدوار الخواجا والشرير) ، وعبد النبي محمد (في دور التركي ، وكان يؤدي دور « ينسون » من قبل) ، ومحمد التوفى (ابن المدينة « الفهلوي ») ، وسيد مصطفى (ممثل أدوار ثانوية كالخادم ، والخدام البربري عادة) ، ومحمد كمال المصري الذي اشتهر باسم « شرفنطح » (وهو اسم شخصية أرلكينية ابتكرها في أثناء الحرب العالمية الأولى . وقد تخصص « المصري » في تمثيل نماذج من سكان المدينة وخاصة الشرطي)^(٣٤) . كذلك استعان الريحاني براقصة يونانية جميلة تسمى « كيكى » ، وأتفق مع مدام « مارسيل لانجلوا » - صاحبة كازينو دي باري - لتمده بفرقة راقصات أورييات^(٣٥) . ثم شرع الريحاني - بالاشتراك مع خيري - في إعداد

(٣٤) نجيب الريحاني ، مذكرات ، ص ١٧٥ .

(٣٥) المرجع السابق .

مسرحيات جديدة ، « تدل على دراسة سيكولوجية للجمهور ، والتعرف على النواحي التي تنال إعجابه وتبلغ موضع الرضا منه » (٣٦) .

وفي أول فبراير ١٩٢٧ ، افتتحت الفرقة الجديدة موسمها باستعراض « فرانكو آراب » بعنوان « ليلة جنان » ، الذي تلاه استعراض « ملكة الحب » في ٧ مارس ، ثم « الحظوظ » في ١٧ أبريل (٣٧) . وتقوم هذه الاستعراضات الثلاثة حول « كشكش » وشخصيات أخرى نمطية من أمثال (أم شولح ، وبنسون ، وزعرب ، والحواجا ، والشامى ، وفتيات أورييات والقواد) . ويدور الحوار والأغاني فيها بالفرنسية والعربية . ويعتمد العرض كله على النمر الراقصة ، كما أنه يستخدم تكنيك الفارس في كوميديا « الفرانكو - آراب » . وتتألف هذه المسرحيات الاستعراضية - بعكس مثيلاتها من الفارسات السابقة - من ثلاثة فصول غير مترابطة . وقد أحسن الجمهور استقبالها . وبالرغم من ارتفاع أثمان التذاكر ، فإن المسرح كان يمتلئ بالمشاهدين في كل ليلة (ومعظمهم من الأوربيين والمصريين الأثرياء) ، ليس فقط من أجل مشاهدة « كشكش بك » - الذي كان لا يزال محتفظاً بشعبيته - بل ليستمتعوا أيضاً بمشاهدة النمر الراقصة الرائعة (٣٨) .

وعقب انتهاء الموسم الأول - الذي قدّمت مسرحياته بالأسلوب القديم - قام الريحاني وفرقة برحلة إلى بعض المصايف . لكن موت الزعيم سعد زغلول في

(٣٦) المرجع السابق .

(٣٧) « الأهرام » ، (٣ فبراير ١٩٢٧) ، (٧ مارس ١٩٢٧) ، (١٧ أبريل

١٩٢٧) .

(٣٨) « الرقص والراقصات على مسرح الريحاني » : مجلة المسرح (٢ مايو

١٩٢٧) .

أغسطس ١٩٢٧ جعل الكثيرين يعودون إلى القاهرة حيث شيعت جنازته^(٣٩) .
وقد تمكن الريحاني من مواصلة عروضه الصيفية ، إلا أن إيراداته استمرت في
الهبوط .

وفي نوفمبر من نفس السنة ، قدم له أمين صدقي « فارس - كوميدى » بعنوان
«يوم القيامة»^(٤٠) ، ليفتح بها الموسم الشتوى . لكن الريحاني اضطر إلى استبدال
مسرحية قديمة بها ، حتى يتمكن هو وخيرى من كتابة مسرحية جديدة^(٤١) .
وهى « فودفيل » بعنوان «عشان بوسة» ، التى مثلت فى ٣ ديسمبر ١٩٢٧
وحققت نجاحاً عظيماً^(٤٢) . وقد تلتها مسرحيتان من لون الفارس هما :
«آه من النسوان !» (فبراير ١٩٢٨) ، «وايق اغمزنى» (أبريل ١٩٢٨)^(٤٣) .
وتتنمى «آه من النسوان» إلى صميم مسرحيات « كشكش بك » . هنا لا يوظف
الكاتب فقط شخصيات كوميديا « الفرנקو - آراب » ويستخدم تكنيكها بمهارة
أكبر ، بل إنه ينمى أيضاً - فى جو حافل بالنكتة والمرح - تيمة « كشكش » ،
العمدة الرينى الذى يزور القاهرة لقضاء وقت ممتع ، فيتعرض لسخرية سكانها
واحتيالهم ، ويضطر للعودة إلى قريته مفلساً . ومع ذلك فقد زودته هذه التجربة
بالعبرة والعظة .

(٣٩) حديث مع إبراهيم رمزى ، الممثل بفرقة الريحاني فى ذلك الوقت .

(٤٠) « الريحاني فى يوم القيامة » ، مجلة النيل (١٠ نوفمبر ١٩٢٧) ص ٤٠ ،
و « الأهرام » (٢٧ أكتوبر ١٩٢٧) .

(٤١) حديث مع إبراهيم رمزى .

(٤٢) باروخ ليتوينجوى « عشان بوسة على مسرح الريحاني » ، مجلة الصباح عدد
٦٦ (٢ يناير ١٩٢٨) ص ١٤ ، « الأهرام » ، (٣ ديسمبر ١٩٢٧) .

(٤٣) « الأهرام » ، (٢١ فبراير ١٩٢٨) ، (٧ أبريل ١٩٢٨) .

وتصف مسرحية «آه من النسوان» تيمة «كشكش»، وصفاً متقناً. علاوة على ذلك، تشير حيكتها الهزلية المُحكّمة إلى تفوق حرفيتها على المسرحيات السابقة. ونجد أن صراعات «كشكش» المألوفة — «كشكش» مع حماته «وكشكش» مع الخواجات المحنكين — تستغل في أساليب متطورة، وبقدراً كبير من الدهاء. وتتناول المسرحية بمزيد من العمق، فكرة عدم ملائمة الحياة الأوربية، كما تبناها «كشكش». أما الصراعات الثانوية — مثل «كشكش» مع عوكل — فهي تشهد بفجور «كشكش» وتساعد تعقيد الحبكة.

ويلاحظ في هذه المسرحية الإقلال من العناصر الموسيقية. فهي تتضمن أربع رقصات وأغنية واحدة. ونظراً لوقوع هذه العناصر الموسيقية بين المشاهد، أو في بداية ونهاية الفصول، فإنها لا تعترض التسلسل الدرامي للحدث. وشخصيات المسرحية قريية من الواقع، برغم أنها مرسومة على نحو تقليدي. ويتميز سلوك «كشكش» بالخفة والمرح وبقدرته على استيعاب مباحج الحياة، كما يتصف بدهاء الرقيق وحسه الفطري. أما «أم شولح»، فهي امرأة طيبة القلب برغم تصرفاتها السوقية، «وينسون» مرسوم بواقعية بالغة من حيث تفسيره المُغرض لنصوص الشريعة والدين، وليس «تسيهته» بالإنسان المنفر تماماً، برغم كونه قوَّاداً. وفي المسرحية التالية، «أبني اغمزني»، يظل «كشكش» المحور الأساسي للأحداث. وتعد المسرحية أولى فارسات الريحاني عن المدينة. هنا تُخلّي الشخصيات النمطية المعروفة في مسرحيات «الفرانكو — آراب» مكانها لنماذج واقعية من المدينة، مثل الباشوات والمحامين وصغار الموظفين، الذين يظهرون لأول مرة في كوميديا الريحاني. فنحن نلاحظ في تصوير الريحاني لشخصية «كشكش»، تحولا كاملاً عن عمدة القرية بطل المسرحية السابقة. فهو لم يعد — في مسلكه — العمدة

الباحث عن اللذة والمتعة ، إنما هو عجوز فقير أحرق ، تصبح سذاجته الريفية هدفاً للنكات . وهذا التحول في رسم شخصية « كشكش » ، يصاحبه تحول في التيمة . وهكذا اكتسبت هذه المسرحية بعداً جديداً من العمق والجدية ، ذلك أن كشكش ظل ضحية تثير الضحك ، غير أن ثمة تغيرات هامة تقع لأولئك الذين يحتالون عليه . فهم يؤلفون جمعية دستورها المال والجشع . وبطرفة واحدة ، ينقلنا الريحاني إلى مجال الكوميديا الأخلاقية . وبالرغم من أن تكنيكه ظل يستمد أصوله من « الفارس » ، فقد امتزج بجرعات من الساتير والكوميديا الاجتماعية . كذلك لم يعد الصراع قائماً بين « كشكش » و « أم شولح » ، أوبيئه وبين الخواجا ، بل أصبح يدور بين « كشكش » وبين الطبقة المتوسطة المصرية ، وهذا مأسوف نتيته من دراسة حبكة المسرحية .

· والفصل الأول عبارة عن توطئة ساتيرية واقعية لمكتب محام ، حيث يصور نظام العمل اليومي في المكتب ، ويفضح عيوب الجهاز القضائي . ونجد مثالا لذلك في بداية المسرحية ، حين يأتي أحد العملاء من زبائن المحامي . ليستفسر عن سبب تلكؤ قضيته أربع سنوات في مكتبه برغم أنه كان يدفع أتعابه بانتظام :

العمدة : ياناس اختشوا . هوانتو حتى لكم ءمة ؟ . . دى ذمتكم

اندبَحَت موش انجرحت . قضية مخالفة زى دى تتأجل

٤ سنين على حد واحد ؟ يا عالم ! . . الطبم ياخوانى .

ياقوت : احنا عانِعمل لك إيه ؟ . . الجلسة الأولانية لاجل بختك

كان اليه القاضى عينه بتوجعه .

العمدة : يعنى وانا كنت عايزه ييَصْبِصَلِى ، والا يحكم لى ؟

عزت : ثم الجلسة الثانية ، كانت المحكمة قافلة .

العمدة : قافلة ؟ .. له تقفل ؟ .. ما كانش يوم جمعة ، ما كانتش
طلعة مَحْمَل ، ما كانش قطع خليج .. محكمة
طويلة عريضة بتاعة استئنافات ، تقفل بدون مناسبة
علشان إيه ؟

عزت : إزاي بدون مناسبة ؟ .. كانت الدنيا نهارها مطر (٤٤).

وبالرغم من أن «أبى اغمزى» ، مسرحية «فارس» ، فإنها تختلف عن
المسرحية السابقة . والواقع أن تكنيك الفارس ساعد على تصعيد قيمة المسرحية ،
التي عبر عنها الريحاني بقوله : «إن المجتمع متكالب دائماً على المال» .. بل
إن ناقداً معاصراً عد هذه المسرحية كوميدياً أخلاقية (٤٥) . وإذا كانت هذه
الفارس مرحلة في ظاهرها ، إلا أن أعماقها جادة قائمة .

«أبى اغمزى» ، هي آخر مسرحيات الموسم . وبرغم ما حل بالريحاني من
إرهاق ، فإنه لم يستطع البقاء فترة الصيف بلا عمل . وسرعان ما انتقل بفرقة إلى
مسرح مكشوف بالجيزة ، وهو مسرح «الفانتازيو» (٤٦) ، حيث كان يوجد
مقهى ، يستطيع فيه المتفرجون مشاهدة مسرحيات الريحاني الطويلة بثمان كوب
بيرة ، كما يستطيعون — في أثناء الاستراحة — الرقص على أنغام فرقة «الجاز» .
ولم تكن هذه الظروف لتجعل من «الفانتازيو» مسرحاً مثالياً ، إلا أنها ساهمت في
إنجاح هذه المسرحيات (٤٧) . ولا ننس أن الريحاني كان في أشد الحاجة إلى نقود .

(٤٤) «أبى اغمزى» ؛ مخطوطة معارة من بديع الريحاني ..

(٤٥) «مسرح الريحاني» : النيل ، عدد ٣٧٩ (٢٨ أبريل ١٩٢٨) .

(٤٦) «الأهرام» (٢٩ يوفية ١٩٢٨) .

(٤٧) «الأستاذ نجيب الريحاني يتحدث عن موسمه الجديد» مجلة الصباح (٢٣)

أكتوبر ١٩٣١) .

وفي منتصف يولية ، انتهى عقد الريحاني بمسرح « الفانتازيو » ، فتعاقد مع مسرح صيفي بالإسكندرية^(٤٨) . وفي أثناء إقامته بها ، توسط أصدقاؤه لإعادة العلاقة بينه وبين بديعة . وكان واثقاً من أن وجود بديعة بفرقة ، سيكون خير سند لها . ذلك أن كيكي لم تكن قادرة على شغل الفراغ الذي تركته بديعة ، ومن ثم كان الريحاني في أشد الحاجة إلى بطلة لفرقة . ولا شك في أنه كان لا يزال يحب بديعة . وفي المسرحية التالية : « ياسمينة » ، التي أخرجها في نهاية ١٩٢٨ ، تظهر معه بديعة كروحة وفيه مخلصه ، وهذا أغرب ما في الموضوع . ولا عجب إذن في أن تتخذ هذه المسرحية شكل الأوبريت . . وهي أول أوبريت يخرجها الريحاني منذ اختلافه مع بديعة عام ١٩٢٦ .

وقد مثلت بديعة دور « ياسمينة » في هذه الأوبريت ، وتقاسمت مع الريحاني بطولتها . و « ياسمينة » قرية الشبه من مسرحية « لو كنت ملك » . فأحداثها تقع في بغداد في العصر الوسيط . وتحكي قصة بائع فاكهة فقير يدعى حسن (الريحاني) يقع ضحية أصدقاء السوء ، الذين كانوا يحسدونه لزواجه من « ياسمينة » الجميلة . وعندما تُسرق عترة القاضي ، يدسّ أصدقاء حسن دليل التهمة في متجره ، فيُلْتَقى القبض عليه . ويؤخذ حسن عتوة ، ويحاكم وسط تهكم الجمهور وجفائها ، فيحكم عليه بستين جلدة . وقبل أن يؤخذ بعيداً ، يصبح قائلاً إن بغداد بلد بلا قانون ، وإنها في حاجة إلى خليفة قوي .

ويسمع الخليفة — المتنكر في زي رجل عادي — قول حسن ، فيأمر بإحضاره إلى قصره وقد أغمى عليه من الخوف . وهناك يُجَرَّد من ملابسه ، ويلبسونه ملابس ملكية ، وعندما يستيقظ ، يتبين أنه قد صار خليفة بغداد . ويتتاب حسن نفس

(٤٨) انظر « الأهرام » ، ابتداء من منتصف يولية ١٩٢٨ .

الشعور بالتردد بين الحلم والواقع ، كما حدث لعوف في مسرحية « لو كنت ملك » .
ويلاحظ في « ياسمينة » ، أن الصراع بين حسن وبيته يقوم من زاوية
أخلاقية واجتماعية لا تعثر عليها في فارس « لو كنت ملك » . ومن ثم يرجع سوء
حظ حسن إلى المجتمع الذي يعيش فيه .

هناك فرق آخر بين المسرحيتين ، يتعلق بشخصية « ياسمينة » . فمثل هذه
الشخصية لا وجود لها في « لو كنت ملك » أو « ألف ليلة وليلة » . والوظيفة التي
تؤديها هي أن تصبح المسرحية بواقعية كوميدية .

وفي الجزء الأخير من المسرحية ، تتعقد الحبكة لكي تمثل بديعة مشاهد أخرى
مع الريحاني ، حيث يسمح لها بزيارته في القصر ، وهناك تدافع عن « حسن »
دون أن تدري أنه زوجها . ويقع حسن في حيرة شديدة من أمر ذاته الحقيقية ،
ويزداد ارتباكاً عند رؤية « ياسمينة » . وفي أثناء الحديث ، يحاول يائساً أن يكشف
ما إذا كان هو وزوجها شخصاً واحداً . ومع ذلك ، فقد كان متأكداً من شيء
واحد ، هو : أنها امرأة جذابة للغاية . وفي نهاية المسرحية ، يخدّر كل من
حسن وياسمينة ، عندما تنتهي الأربع والعشرون ساعة التقليدية ، ويعودان إلى
متجر الفاكهة ، وقد استبدت بهما الدهشة ، إذ يجدان نفسيهما هناك . وتسرع
ياسمينة للبحث عن أمها ، وهي تأمل أن تفسر لها ما حدث ، في حين يأتي
الحليفة الحقيقي لزيارة حسن ، ويخبره بالحقيقة ، ويكافئه بمنحه معاشاً مناسباً .
وقد حققت أوبريت « ياسمينة » نجاحاً عظيماً ، وأثنى عليها النقاد نظراً لتعاون
الريحاني مع بديعة ، ولروعة ملابسها وديكوراتها « الأرابسك » (٤٩) .

(٤٩) سهيل : « ياسمينة على مسرح الريحاني » ، مجلة المصور ، عدد ٢١٥

(٢٨ نوفمبر ١٩٢٨) ص ٢٥ .

وفي ذلك الوقت ، صرح الريحاني بأن لديه ما يكفيه من أوبريتات لفترة من الزمن ، واستطاع إقناع بديعة بأن تمثل في كوميديا خفيفة بعنوان « أنا وأنت » ، التي أخرجها في يناير ١٩٢٩ . وفي هذه المسرحية ، نجد شخصية من طراز « كشكش » هي « محفوظ بك » ، لها عين تيمة كشكش ، كما تشتمل على أحداث هزلية مضحكة وعدد كبير من المشاهد التي تظهر فيها « بديعة » في دور امرأة قاهرية لعوب ، تفتن « محفوظ بك » ، القادم من الريف ، لتسلبه ماله (٥٠) .

وفي شهر فبراير ، مثلت الفرقة بعد انتهاء عرض « أنا وأنت » مسرحية أكثر أهمية ، بعنوان : « علشان سواد عنيها » (٥١) ، وهي تتناول - كما في مسرحية « ابقى اغمزني » - موضوعاً أخلاقياً في إطار هزلي . ولا نجد بها أثراً لشخصية « كشكش » . فهي تحكي قصة سكرتير بسيط - وهو « زايد أفندي » (الريحاني) - يتعرض لمضايقات عديدة ، بسبب أمانته واستقامته في علاقاته ببعض المالين المنحرفين ، الذين يحاولون إفساد ضميره . وكى يرهنوا على أن الأمانة لا وجود لها ، فإنهم يتحدّونه لقبول المراهنة بالآل يتحدث كذباً لمدة ١٣ ساعة (٥٢) . ويكسب زايد الرهان ، ويفوز بمبلغ ٥٠٠ جنيه . لكن المغزى الأخلاقي للمسرحية واضح ، وهو : ما أندر الأمانة في المجتمع المعاصر ، حتى ليتعذر على المرء التصديق بوجودها !

(٥٠) سهيل : « أنا وأنت على مسرح الريحاني » ، مجلة المصور ، عدد ٢٢١ (٤ يناير ١٩٢٩) ص ٢٨ .

(٥١) سهيل : « علشان سواد عنيها » ، على مسرح الريحاني » مجلة المصور (١٥ فبراير ١٩٢٩) ص ٢٨ .
(٥٢) المرجع السابق .

وقد عاد الريحاني مرة أخرى - في عرضه التالي في شهر مايو^(٥٣) - إلى بهلوانية « كشكش » ، وهو استعراض^{٥٤} بعنوان « مصر في ١٩٢٩ »، سلط فيه الأضواء بقوة على موضوع التفرنج Westernisation . فلقد عاد « كشكش » لتوه إلى قريته ، بعد رحلته إلى أوروبا ، مبدياً حماسة بالغة للحياة الغربية وتقاليدها . ثم قام - على الفور - بحملة « فرنجة » ، ونادى بين ما نادى به بارتداء الأزياء الأوروبية وإزالة الشيوخ للحاهم . ويظهر كشكش نفسه مرتدياً الملابس الغربية ، وفوق رأسه قبعة « بنّما » ، وقد سوّى لحيته على طريقة الإمبراطور فرنسوا جوزيف ! .. ويفاجئ شيوخ القرية بهذا المنظر . وبعد أحداث مثيرة يُطْرَد « كشكش » من القرية^(٥٤) . عندئذ يقرر السفر إلى القاهرة ، حيث تبلغ الحياة العصرية مداها . لكنه يقع ضحية سلسلة من المقالب الفكاهية وسوء الفهم ، حتى يُلْقَى به - آخر الأمر - في السجن . ويدفع له الكشفالة المطلوبة صديق له من القرية . ويعود « كشكش » إلى « كفر البلاص » نادماً ، بعد أن تلقى درساً بليغاً هو : أن مظاهر التفرنج التي يحياها سكان القاهرة ، تخفي وراءها مضموناً مادياً زائفاً .

وبرغم أن هذا الموضوع مألوف فإن الريحاني أكسبه روحاً جديداً وأصالة جعلت من المسرحية نموذجاً لمسرحيات « كشكش » . فالحوار فكاهي خفيف ، يتضمن قفشات لفظية طريفة ، وطائفة من أكثر المواقف التي مرّ بها « كشكش » مسرحياً .

(٥٣) « الأهرام » (٢٠ مايو ١٩٢٩) . هذه المسرحية من المرجح أنها قدمت قبل مايو ، وإن كنت لم أعثّر على إعلانات عنها بتاريخ سابق .

(٥٤) هذا الجزء من الحكاية مستوحى من الأحداث التي وقعت في أفغانستان ، في نفس السنة ، عندما طرد ملكها لمحاولة فرنجة البلاد . (انظر مجلة المسرح ، ٨ أبريل ١٩٢٩ عدد ١٧) .

وفي الفصل الثاني— عندما يصل «كشكش» إلى المدينة، جائعاً مفلساً يدعو صديقه لتناول الغداء . وفيما يلي مشهد في المطعم :

كشكش : تعرف يا واد انك أصيل .

نمس : العفو يا أبا الكشاكش .

كشكش : آه ، لو كنتش صادقك النهارده ، كنت حاتعشى مية .

نمس : استغفر الله يا أبا الفنجرة ، يا أبا الدندشه .

حاني : (داخلاً بالمطلوب) اللي خلصم (كشكش يأكل من

السيخ) ياسيدنا يا معتبر انت كنت كباب قبل كده

حد بيتغدى من السيخ يا أخينا ؟

كشكش : اخرس ! . . إلحقني باللي فاضلين . تعرف يا واد

يانمس ، شمم الريحة دي أفكه من الكولونيا . يا بتاع

اللحمة ، احذف اللي عندك . . اخلص .

حاني : يامغيث ! (يناوله سيخاً آخر) .

نمس : ييه .

كشكش : إيه يا واد ؟ . . المحفظة وقعت ؟

نمس : اخرس !

كشكش : أخرس ازاي ؟ . . ما هي حاجة توغوش .

نمس : استمر في اللهط . . ضيغ ، ضيغ !

كشكش : امال فزيت كده ليه ؟ . . نشفت دي .

نمس : لا ، بس شيء يغيظ دائماً . خصلة النسيان دي عندي .

كشكش : إيه ؟ . . نسيت المحفظة في البيت يا واد ؟ . . رد على ألا
اللقمة واقفة في زوري . .

نفس : كيس مين يا شيخ ؟ . . نسيت معاد مهم جدًا . يصح
أقوم حالاً استعذر في التليفون . . استمر في اللهط
ما تخلص ولا فتفتوته .

كشكش : تغيب كثير يا وله ؟

نفس : دقيقة . . دقيقة ونص . . دقيقتين .

كشكش : أكون خلصت الرغبة اللي في إيدي .

نفس : اسمع ! . . إوعى حيسك عينك ثقيل عقلك وتدفع
الحساب في غيابي . . أنا أزعل جدًا .

كشكش : لا ما هو من غير توصيه ، بس ما تتأخرش عن دقيقة ،
أحسن الراجل ده رزل . إنما يانيمس أفندي ، ما
تدنيش النمرة وأنا استعذر لك ؟

نفس : إلا تستعذري ، الله يجازي شيطانك يا بعيد . هاتله رطل
كمان ياجدع (يخرج)

كشكش : لا ما هو كده كفايه . نفس أفندي ، أنا مستنيك . .
الولد ده ابن حلال ، هو ألفاظه واقفه ولسانه طويل
شويه ، إنما إيدده سخي .

حاني : إيه ده ؟ . . أنا أوديك في داهية .

كشكش : يا ساتر .

- حاني : دانا أبينتك على الأسفلت ، وحق من خلقك .
- زبون : عيب يا كبايجي ، الدنيا أعذار .
- حاني : أعذار ؟ !
- زبون : هي خلاص ، من قرش تعريفه ؟ . . حسابك واحد وعشرين ونص ، ميدك ٢١ .. فترقها قرش تعريفه .
- حاني : القرش التعريفه قبل ال ٢١ .
- كشكش : هو التليفون بعيد ؟
- زبون : يا كبايجي عيب . . قرش تعريفه مش عبارة ، قد كده صادفت ولا هوش موجود معايه ، تشنقني ؟
- حاني : دانا اهريسك . كبايكم نضيف ؟ . . والكفته طيعمه يتشطفوا الكبايات ؟ التعريفه لاخرق عينك .
- كشكش : الحال ده ما يسليش ، نمس أفندي عوق ؟ (يقوم) هو التليفون . . .
- حاني : أقعد مطرحك . . كلمني هنا ، عايز تدفع التعريفه اللي فاضل ، وإلا اكس بيك المحل ؟
- زبون : يا كبايجي تأدب . . دي قلة حيا ، انت حاتختشي وإلا أنه لك البوليس ؟
- حاني : بوليس ؟ . . طب خد أمانك في طيلمانك . الخرزانه ياواد يا مشمش .
- زبون : يا كبايجي عيب . . يا مشمش أفندي ما تطاوعوش .

- اسمع يا حاتى ، تحب اكتب لك . . .
- مشمش :** (داخلا) المطلوب ! (يضرب الحاتى الزبون بالحرزاة ويخرجان) .
- كشكش :** لكن مش حكاية كلام يانمس أفندى . . ثم أنا ما قُلْتُ لوش يغدبنى ، هو اللى عَزَمَ علىّ ، ثم الواحد يستعزّر فى التليفون بكلمة ، باتنين . وموش يسبب الناس .
- حاتى :** (داخلا) يلعن أبوك حناش .. أنا بيتا كيل علىّ تعريفة ، طيب لما ترجع تاكل تانى .
- كشكش :** إلا من فضل حضرتك تِسْمَحلى .
- حاتى :** نعم ، سَلَطَه ؟
- كشكش :** لأموش الغرض . أنا شبعنا خالص . بس الزبون ده ...
- حاتى :** سَفَلَقْنِجى يا حضرة حسابه واحد وعشرين ونص ، بيدبنى ٢١ بس .
- كشكش :** يعنى قرش تعريفة ، العلقه دى كلها سعرها عندكم ؟
- حاتى :** قرش أبيض .
- كشكش :** يا بلاش . . وعلى فكره ، حسابى يطلع كثير .
- حاتى :** رطلين حضرتك ، ورطل ونص للبيه اللى انت عازمه ، واربعه عيش ، وستة سَلَطَه ، يبقو ٦٣ قرش .
- كشكش :** صاغ ؟

- حاتي : ونص .
- كشكش : لا بصرف النظر .
- حاتي : لا يا حبيبي ، دي ما فيهاش صرف نظر . . هو النص
ما نتناش شايف عمل إيه في الزبون ؟
- كشكش : شايف . لكن دي مش حجة تليفون دي أبدأ .
التليفون بتاعكم . . .
- حاتي : تليفون مين يا حضرة ؟
- كشكش : أنتم موش عندكم تليفون ؟
- حاتي : أبدأ .
- كشكش : عظيم ، طمنتيني .
- حاتي : واد يا مشمش . الزبون اللي يسأل إيدته من الأكل
تروح له تقبض الحساب وفي إيدك السكينة ، يالكين
كده والأكده .
- كشكش : ما عندهم تليفون ، عندهم سكاكين . ٦٣,٥ . . .
ستين ب ١٢٠ و ٣,٥ ب ٧ ، يبقو ١٢٧ تعريفه ، يعني
انضرب بهم ستة أشهر .
- حاتي : قوللي يا حضرة نيهنسدسوا لك نص تاني .
- كشكش : لا كفاية كده ، كلت الأشياء معدن . أنا جتني
ما تستحملش أكثر من كده .
- حاتي : بالصحة على بدنك .

كشكش : - انتهى صيحة بتي ؟

حاني : واد يا مشمش ، فلوسك .

مشمش : حاضر .

كشكش : آه والحل دلوقت ؟ . الحيسبته جامده . أنا كان قلبي

حاسس ، آه يا ابن الأوباش . . الغرض هو أجل .

ما حدش واخذ باله (يهم بالخروج)^(٥٥) .

ويستطيع كشكش الهرب من المطعم ، لكنه يمر بمواقف كوميدية أخرى ، تنمو باطراد ، حتى نهاية الفصل ، عندما يساق إلى مركز الشرطة .

وقد اختتم الريحاني موسمه بمسرحية «القاهرة ١٩٢٩» . وبها أيضاً ، انقطعت علاقة بديعة بفرقة الريحاني . فقد دبّ الشجار بينهما ، وعادت بديعة إلى صالتها . ولا كان طلاقهما مستحيلاً ، لأنهما يدينان بالكاثوليكية ، فقد انفصلا مدنيًا . وظلا منفصلين منذ ذلك التاريخ^(٥٦) . وقد ضاعف هذا الموقف من إحساس الريحاني بالمرارة ، ولم يخفف من آلامه أنه تمكن من سداد ديونه القديمة .

وفي موسم الصيف ، تشعّب نشاط الريحاني بين مسرح «الفانتازيو» المكشوف والإسكندرية^(٥٧) . وفي نهاية الصيف ، أصيب بإرهاق شديد ، فقرر القيام بإجازة قصيرة قبل بداية الموسم الجديد ، واضطر معها إلى اقتراض ثلاثين

(٥٥) مخطوطة «مصر في ١٩٢٩»: معارة من الأستاذ بديع الريحاني .

(٥٦) نجيب الريحاني ، مذكرات ، ص ١٨٠ .

(٥٧) انظر «الأهرام» ، (يونيو - أغسطس ١٩٢٩) .

جنيهاً^(٥٨) . وإذا كان هدف الرحلة التي قام بها - في أثناء إجازته - هو رفع روحه المعنوية ، فإنها لم تحقق شيئاً ، وهذا ما يتضح لنا في مسرحيته التالية .

وجاءت المسرحية الجديدة - وهي أوبريت « نجمة الصبح » - كما لو كانت تحديثاً لبديعة . ويقول الريحاني في مذكراته ، إنه قرر إخراج أوبريت أخرى لأن البعض نصحه بالإكثار من العناصر الموسيقية في مسرحياته^(٥٩) . وربما أراد الريحاني أن يبرهن لبديعة أنه يستطيع العمل بدونها ، ولم تكن المطربة التي استعان بها - واسمها هدى قصبجي - قادرة على منافسة بديعة ، برغم جمالها وخفتها^(٦٠) . وكان دورها شبيهاً بدور بديعة في الأوبريتات السابقة .

وتعد « نجمة الصبح » - التي مثلت في ٧ نوفمبر ١٩٢٩^(٦١) - أكثر مسرحيات الريحاني تشاؤماً حتى ذلك الوقت . وتحكى هذه الأوبريت - المقتبسة عن إحدى قصص « ألف ليلة وليلة » (كما جاء في إعلاناتها) - مغامرات حلواني فقير ساذج ، في مستقبل العمر ، اسمه « حسن » . فذات يوم ، بينما هو جالس في متجره ببغداد القديمة ، في انتظار زبائنه الذين لا يجيئون أبداً ، تدخل امرأة جميلة تدعى « تَمَر حِنَّة » ، لشراء بعض الحلوى . ويُفَتِّن حسن بجمالها ، ويخفق قلبه بحبها . ويروج بعشقه إلى أقرب أصدقائه ، الذي يقنع حسناً بأن المرأة يمكن أن تستجيب لحبه بتأثير سحر الزار ، ويأخذ منه مقداراً من النقود ليدفعه لأهل الزار . ثم يعد حسناً بلقاء مع الفتاة ، ويبلغه بالموعد المتفق عليه ، ويتوجه حسن إلى بيت

(٥٨) نجيب الريحاني ، مذكرات ، ص ١٨١ .

(٥٩) المرجع السابق .

(٦٠) حديث مع إبراهيم رمزي .

(٦١) « الأهرام » (٧ نوفمبر ١٩٢٩) .

الفتاة في ليلة مقمرة ، وقلبه يخفق ، وصدوره يحيش بالأمانى والتوقعات ، وتظهر تمرحنة في الشرفة ، فاتنة مثل « روكسان » Roxanne في مسرحيه « سيرانو دي برجراك » ، وتبدى له لفتها وتشجعه ، فيتقدم حسن نحوها ، ويغازلها بحرارة « سيرانو » ، وأخيراً يسألها أن تفتح له الباب ، عندئذ يظهر صديقه عبده في الشرفة ، ويخبره بأنه وقع ضحية دعاية ذكية ، ويشكره لأنه مكنه من الوصول إلى تمرحنة ، ثم ينصحه بأن يعود إلى متجره وأن يترك أمور العشق للشباب . فيبكي حسن ، ويطلب جرعة ماء وهو يوشك على الإغماء ، فيلقى عليه إبريق ماء ، ويسقط فاقد الوعي .

بعد ذلك تشتد الحبكة تعقداً ، ومن خلال أحداث متشابكة ، ينقد حسن خليفة بغداد ، فيكافئه هذا بتنصيبه نائباً له . وتقرب المشاهد التالية من مسرحية « لو كنت ملك » أو « ياسمينه » . وفي هذه البيئة المترفة يتصرف حسن بطريقة مضحكة . وتزوره تمرحنة بعد أن أصبح يتمتع بالجاه والمال ، وتهبه نفسها ، فلا يستطيع مقاومة إغرائها ، برغم علمه بأنها فتاة غير مخلصه العاطفة . عندئذ يصل عبده ، ويشرع في تدبير مكيدة ، ليحاول أن يُظهر حسناً بمظهر المتآمر على حياة الخليفة . إلا أن مكيدته تفشل ، ويُلْقَى القبض عليه . . . وتنتهى المسرحية ، على حين يهب الخليفة حسناً أجمل خادمت البلاط ، « نجمة الصباح » .

وتعد هذه المسرحية – بالرغم من نهايتها السعيدة – أكثر أعمال الريحاني تشاؤماً ، حتى ذلك الوقت . كما يعد حسن أكثر أبطاله إثارة للشفقة : فهو ضحية الحياة والحب الغادر ، ولا يخلو – في الوقت نفسه – من بُعد تراجيدى . وبهذا المعنى ، فإنه يمهد لظهور البطل الكوميدي في أعمال الريحاني الناضجة . وتقع عناصر التأثير الكوميدي ، في مسلكه الأحمق ، وحديثه الفظ ، وأسلوبه العامى في الاحتجاج على « بروتوكول » ألبلاط . إن ما يبعث على الضحك

حقاً ، هو تلمره - بحكم المهنة - على نوع الفطائر الملكية ! وبقية شخصيات المسرحية مقنعة بالمثل . « تمر حنة » ، امرأة مرتزقة ، قعية ، تافهة ، بلا مبدأ ، لكن إغراءها أقوى من أى إرادة . أما « عبده » ، فهو إنسان دنىء ونموذج للشرير .

والمسرحية - بالإضافة إلى تصويرها المقنع للشخصيات - تتمتع ببناء جيد وحبكة محكمة ، وتشتمل أيضاً على سلسلة من المواقف المغلوطة ، وأهم من ذلك كلمة : اللغة ، فلغتها شديدة الثراء والتنوع ، فهي تحتوى على لهجات عديدة ، وتمتلئ بالحيل اللفظية ، والجناس الاستهلالى ، والمجاز ، والسجع ، والشتائم ، والأزجال ، هذا بالإضافة إلى عبارات تهكمية بالفصحى . ولم تنجح « نجمة الصبح » نجاح « ياسمينه » ، لسبب أسامى ، هو أن - هدى قصبجى - لم تكن تصلح بديلاً لبديعة مصابنى (٦٢) .

وفى الموسم التالى ، عاد الريحانى وهو ممتلئ تحمساً إلى إخراج الفارسات والاستعراضات . وقد مثلت أولها فى ديسمبر من ذلك العام ، وهى فارس بعنوان « اتبَحْ حَبَّحْ » (٦٣) . ويقول الريحانى إنها أول اقتباس له عن الفرنسية (٦٤) . وتعتمد هذه المسرحية على حبكة بالغة التعقيد ، وتتناول المآزق التى تقع « لكشكش » عندما يحاول إخفاء غرامه عن زوجته . هنا نلتقى بشخصيات نمطية مألوفة - كالتركى والسورى - إلى جانب كَم هائل من الكوميديا اللفظية .

(٦٢) حديث مع إبراهيم رمزى . بينما يقول الريحانى فى مذكراته أن « نجمة الصبح » حققت نجاحاً هائلاً .

(٦٣) « الأهرام » ، ١٢ ديسمبر ١٩٢٩ .

(٦٤) نجيب الريحانى ، مذكرات ، ص ١٨٢ .

وفي فبراير ١٩٣٠ ، أتبعها الريحاني بأوبريت « ليلة نغمة » . ثم باستعراض — مكتوب بتعجل ، بعنوان : « القاهرة ، باريس ، نيويورك » ^(٦٥) ، الذى مثل فى شهر مارس . وقد فقد نصًّا المسرحيتين . والواقع أن ضياعهما لا يمثل خسارة تذكر ، لأن الريحاني نفسه اعترف بأن الاستعراض الأخير يعد « ألقه الابتكارات البشرية » ^(٦٦) .

وفي مايو ١٩٣٠ ، انتهى الموسم المسرحى ، فاصطحب الريحاني فرقته فى رحلة إلى سوريا ولبنان وفلسطين ^(٦٧) . لكنه لم يظفر من رحلته بما كان يؤمله من نجاح ماذى ، فقد ظل أمين عطا الله يحتكر شعبية « كشكش » فى سوريا ، ولهذا استُقبل الريحاني هناك بفتور . وفى نفس الوقت استطاع المتعهد أن يختلس نسبة كبيرة من الأرباح . من أجل ذلك وافق الريحاني على تمثيل فيلم عن « كشكش » بعد عودته إلى القاهرة فى سبتمبر . والفيلم بعنوان « صاحب السعادة كشكش بك » ، الذى « ارتجلكه » الريحاني ^(٦٨) .

وفى خلال موسم ٣٠ — ١٩٣١ ، أخرج الريحاني ثلاث فارسات مضحكة أولها : « أموت فى كده » ، وقد مثل فى ٦ نوفمبر ١٩٣٠ ، والثانى « ، « عباسية » ، فى ٢٢ نوفمبر والثالث : « حاجه حلوه » ، فى فبراير ١٩٣١ ^(٦٩) . وتعد المسرحيات الثلاث نموذجًا للفارس الخالص . . « عباسية » — مثلاً — تعتمد على سوء تفاهم . .

(٦٥) « الأهرام » ، (١ فبراير ١٩٣٠) ، (٢٩ مارس ١٩٣٠) .

(٦٦) نجيب الريحاني ، مذكرات ، ص ١٨٣ .

(٦٧) « نجيب الريحاني فى سوريا » ، مجلة الصباح (٢٣ مايو ١٩٣٠) .

(٦٨) نجيب الريحاني مذكرات ، ص ١٨٧ .

(٦٩) « الأهرام » ، (٦ نوفمبر ١٩٣٠) ، (٢٢ نوفمبر ١٩٣٠) ، (٢٢ فبراير ١٩٣١) .

ومشاجرات سوقية ، ومفاجآت ، ومواقف مغلوبة ، ومقالب . ولم يكن الناقد الفرنسي « فرانسيسك سارسي » Francisque Sarcey - وهو من نقاد القرن ١٩ - محققاً في أى وقت قط ، مثلما كان فى قوله : « إن جميع القارسات تتجمد ، عندما تتحول إلى صفحات مطبوعة » . وتتميز « عباسية » بنفس الحبكة المتشابكة ، بدرجة يتعذر معها تلخيصها . ومع ذلك يمكن إيجاز الخط الرئيسى للأحداث فيما يلى : يقبل رجلان وامرأة من الريف إلى القاهرة بحثاً عن أزواج ، فيتجهون إلى أحد مكاتب الزواج . لكن هذا المكتب كان قد أغلق أبوابه ، وأحال وكيله المبنى إلى مساكن مؤقتة تضم مكتباً للتخديم . وعندما يصل الثلاثة ، يُوجّهون إلى مكتب التخديم (وهم يظنون أنه مكتب الزواج) ، فيرسلهم إلى بيت أحد الأطباء ليعملوا به . وهناك يجدون لدى الطبيب امرأتين ، فيظن الريفيان أنهما زوجتا المستقبل على حين تعتقد الريفية أن الطبيب هو زوجها الموعود . وتنشأ بعض المواقف الكوميديّة الصاخبة ، التى تصل ذروتها فى مشهد زواج الطبيب (من امرأة أخرى بالطبع) ، إذ يتوهم الريفيون أن العرس مقام من أجلهم . وفى النهاية يأخذ الطبيب الثلاثة المساكين إلى مصحة عقلية ، حيث يتعرضون لتيار ماء بارد وصدّعات كهربائية . وأخيراً ، ينحل سوء التفاهم ، ويعود الريفيون إلى القرية ، بعد أن أقسموا ألا يعودوا أبداً إلى « العباسية » ، التى هى القاهرة . واقتنعوا ألا يتزوجوا إلا من ريفيين أمثالهم ! وبالرغم من أن « كشكش » لا يظهر فى شخصيته الدرامية ، نجد أن القرويين الثلاثة يشبهون كشكش ، وأن الحبكة والموضوع مألوفان ، والمرء يمتلكه العجب عند قراءة هذه المسرحية المسلية الفكّية ، للطريقة التى يتناول بها الريحانى من جديد مادته القديمة ، حتى إنها أتت عامرة بالنكات والمواقف المبتكرة . وسوف نزداد دهشة ، حينما نعلم أن مسرحية « عباسية » ، ليست إلا

صقلا لحبكة استعراض « ون ! » الذى مثل عام ١٩١٩ .

وفى تلك المرحلة ، أصبح مفهوم فارسات الريحانى وتكنيكها ، أشد عمقا عنه فى فارسات المرحلة المبكرة . فهى تتفوق على تلك فى تصويرها الواقعى للشخصيات ، كما أنها تشتمل على قسبات أكثر وضوحاً من الكوميديا الحقيقية . وأصدق مثال لذلك ، فى مسرحية « ابقى انعمزنى » ، التى تتضمن معانى جادة . ولا بد أن لتجارب الريحانى الشخصية تأثيراً قوياً على نظراته الشاملة وأعماله . فقد بثت متاعبه المادية وفشله فى المسرح الجاد ، فى نفسه إحساساً بالخيبة والمرارة . وهكذا تصبح الفارسات المتشائمة عنده ، ضرباً من الهروب السيكولوجى . فالتهمك — وليس المرح — يسيطر على فنه . والنظرة الساخرة بالجمهور ، وليست الرغبة فى تسليته ، جعلته يستغلّ مراراً هذا النوع الذى يسهل فيه النجاح التجارى . ومع ذلك ، نراه — حتى هذه المرحلة يصارع خصومه بعنف مرير ، دون أن تخور عزيمته . لقد كانت رؤياه الكوميديّة كفنّان تزداد نضجاً .

الفصل السابع

الفنان ينضج : ١٩٣١ - ١٩٣٥

تركنا الريحاني - في الفصل السابق - وهو يخلع عنه رداء القوضى الفنية ،
وعلامات النضج آخذة في الظهور بوضوح في الفارسات التي كان يخرجها
وقتذاك . وإن لم تكن ثمة بادرة في هذه المرحلة تدل على التحول المدهش الذي
كان مقدراً له أن يطرأ فجأة خلال العام التالي ، عندما اقتبس الريحاني مسرحية
«توباز» Topoze ، لما رسيل بانيول Marcel Pagnol . وكانت هذه أجراً خطوة
يتخذها الريحاني نحو الكوميديا الجادة . وتعد هذه المسرحية - بالرغم من
فشلها - ذات أهمية بالغة ، لأنها تشهد بداية نضج الريحاني كفنان كوميدى .

ذلك أن الريحاني انتقل بمسرحية «توباز» إلى مفهوم جديد في مجال الكوميديا ،
لأن «توباز» ساتير أخلاقية رفيقة أكثر انتهاء إلى الدراما الاجتماعية . فهي تتناول
الفساد في الدوائر المالية في فرنسا والمجتمع الفرنسي بوجه خاص ، لهذا فالmaal هو
موضوعها الأساسى . وقد ركز الريحاني في نصّه المقتبس على معالجة مضامين
أخلاقية اجتماعية ، بعناية وجدّية لا تتركها معها مجالا للكوميديا . وازدراءً منه لقوانين
كوميديا الحيسل - التي أفرط في استخدامها في أعماله السابقة - نراه الآن يتناول
موضوعات أخلاقية مرسومة بواقعية في مجتمع المدينة المصرية .

ولم يكن تطوّر الكوميديا الجادة عند الريحاني - في الثلاثينات - يمثل ظاهرة

منعزلة . ذلك أن الوعي القومى المصرى كان فى نمو . وكانت جميع مظاهر الحياة والأدب والفنون قد أخذت « تتمصّر » ، وأصبح البحث عن الذات القومية والحاجة إلى تأكيدها ، يُشكّل اهتمام غالبية المفكرين . فى عام ١٩٣٣ ، نشر الكاتب الشاب توفيق الحكيم - الذى كان يطالب بإحياء كل ما هو مصرى - « تراجيديا مصرية » بعنوان « أهل الكهف » ، التى كتبها على « أسس مصرية »^(١) . وقد ارتأى توفيق الحكيم فى مسرحياته وقصصه ومقالاته التالية أن جوهر الروح المصرية يتمثل فى ماضيها الفرعونى . فالثقافة المصرية يلزمها جوهر مصرى متميز^(٢) . والتراجيديا المصرية - مثلاً - تختلف اختلافًا أساسيًا عن التراجيديا اليونانية : ذلك أن التراجيديا اليونانية تقوم على صراع الإنسان مع القدر لكن جوهر التراجيديا المصرية ، صراع الإنسان مع الزمن أو الإنسان مع الأبدية^(٣) .

وكان طه حسين يرى أن جوهر الثقافة المصرية ، ليس فقط فى ماضيها الفرعونى ، بل أيضًا فى تراثها المصرى الإسلامى ، « وفى استعارة أفضل ما فى الحياة الأوربية الحديثة »^(٤) . وفى رأيه أن الثقافة المصرية تتألف من عناصر كثيرة ، قال عنها فى إحدى كتاباته :

« وإذن ، فكل شيء يدل على أنه ليس هناك عقل أوربى يمتاز من هذا العقل الشرقى الذى يعيش فى مصر وما جاورها من بلاد الشرق

(١) توفيق الحكيم : تحت شمس الفكر (القاهرة : دار سعد للطباعة والنشر) ،

ص ٧٥ .

(٢) المرجع السابق .

(٣) المرجع السابق .

(٤) طه حسين : مستقبل الثقافة فى مصر (دار المعارف) ، ص ٢٨٠ .

القريب ، وإنما هو عقل واحد ، تختلف عليه الظروف المتباينة المتضادة ، فتؤثر فيه آثاراً متباينة متضادة . ولكن جوهره واحد ، ليس فيه تفاوت ولا اختلاف ^(٥) .

وهذا الوعي القوى ، لم تعبر عنه كتابات المفكرين والمؤلفين المسرحيين فحسب ، بل عبّر عن نفسه أيضاً بصورة أكثر ظهوراً ، في المسرح . فقد ازداد نقاد المسرح إلحاحاً في المطالبة بمسرح مصرى صميم ، حتى ذهب أحدهم إلى حد القول : « أيها المصريون إننى لأحیی انتصار المسرح المصرى باسم الفن بل باسم القومية ^(٦) » . وقد كان لهذه الصيحات — في نهاية الأمر — صدى عميق عند جمهور المسرح وخاصة عند المسئولين .

ولم تكن الدولة تبدي اهتماماً جدياً بالمسرح ، في أى وقت مضى . وفي ذلك الوقت ، دفعها للعناية بالمسرح ما تأكد لديها من أن المسرح ينبغي أن يكون حصناً للثقافة . وعندما كانت الثقافة الوطنية تناضل من أجل التعبير عن مضمونها صار المسرح جديراً بالعناية والرعاية . ومن المعروف أن البلاد مرت في الثلاثينات بكساد اقتصادى . . وكان لهذه الظاهرة أسوأ الأثر على مختلف الفرق . لهذا كان من الأهداف الأساسية للدولة ، مساعدة الفرق على مواصلة نشاطها . وقد كانت الدولة حريصة كذلك على تمثيل الفرق لمسرحيات مصرية مؤلفة ، مما يساهد على إقامة مسرح مصرى حقيقى ^(٧) . ولكى يتسنى بلوغ هذا الهدف ، آلت تبعية « لجنة

(٥) المرجع السابق .

(٦) « كرامة مسرحنا — قوميتنا في إحياء مسرحنا » ، مجلة الصباح (٢٠ أكتوبر

١٩٣٣) .

(٧) أحمد بليغ ، « الإعانة المسرحية » ، مجلة الصباح (٢٧ ديسمبر ١٩٣٠) .

الفنون الجميلة» - التي شكلت عام ١٩٢٥ تحت إشراف وزارة الأشغال لإعانة المسرح - إلى وزارة المعارف ^(٨) ، بوصفها أحق من وزارة الأشغال بالقيام بهذه المهمة . وقد قامت اللجنة التي شكلت من خيرة رجال الأدب - أمثال طه حسين وآخرين - بزيارة بعض الفرق ، ومنحتها جوائزاً ، . وهذه «الجوائز» - هي في الواقع - إعانات مالية مقنعة . وقد نالت الفرق الكبرى جميعاً نصيبها من الجوائز . وإبقاء على التسلسل القديم للفرق ، احتلت فرق الدراما الجادة المركز الأول ، ونالت أكبر الجوائز ^(٩) . وتبعاً لذلك ، منحت اللجنة - في عام ١٩٣١ - فرقة يوسف وهبي ٥٠٠ جنيه ، وفرقة فاطمة رشدي ٤٥٠ جنيهًا ، وكلا من فرقتي الريحاني والكسار ٣٥٠ جنيهًا . وقد حصلت الفرق على هذه المنح في ظروف صعبة . وجدير بالذكر ، أن تقديم المنح كان مشروطاً بإنتاج كل فرقة لأربع مسرحيات مصرية - على الأقل - في الموسم الواحد ^(١٠) .

وتشجيعاً للتأليف المحلي ، نظمت وزارة المعارف - عام ١٩٣٢ - مسابقة بين كتاب المسرح ، الذين اشتركوا بأكثر من ١٤٣ نصاً . وقد منحت الجائزة الأولى - ومقدارها ١٠٠ جنيه - لمسرحية مصرية معاصرة عنوانها : «سميرة» ، من تأليف محمد راشد حافظ ، وكانت المسرحيات مكتوبة بالفصحى . أما المسرحيات العامة فقد استبعدت تبعاً لشروط المسابقة . وقد تعرضت لجنة التحكيم لحملات

(٨) عبد الرحمن صدقي : «المسرح العربي» مجلة الكتاب (يناير ١٩٥١) .

(٩) لم تكن هذه أول مرة تقدم فيها الدولة إعانة مالية للفرق ، لكنها كانت أول مرة تنال فيها الفرق الكوميديّة هذه الإعانة . ففي أعوام ١٩٢٥ ، ١٩٢٦ ، ١٩٢٧ استبعدت فرق الكوميديا من المسابقة .

(١٠) «الحكومة وعنايتها بالمسرح» ، جريدة «المنبر» ، عدد ٣٠٧ (١ مايو ١٩٣١) .

عديدة ، لاستناد أحكامها إلى معايير أخلاقية ولغوية أكثر منها إلى معايير
درامية^(١١) .

وبالإضافة إلى الإعانات والمسابقات ، فقد أنشأت الدولة — عام ١٩٣٠ —
«المعهد العالى للتمثيل» ، وهو الأول من نوعه فى تاريخ المسرح المصرى^(١٢) . وفى
عام ١٩٣٤ ، تكونت فرقة تتبع الدولة ، هى «اتحاد الممثلين» قصير العمر ، الذى
حاولت الدولة من خلاله كسر احتكار النجوم . وبعد «اتحاد الممثلين» ، تألفت
«الفرقة القومية» — عام ١٩٣٥ — من بعض أعضاء فرقتى فاطمة رشدى ويوسف وهبى
المنحلتين . وحصلت الفرقة على إعانة سنوية مقدارها ١٥ ألف جنيه^(١٣) . وعُيِّن
مخرجين بالفرقة كل من عزيز عيد وزكى طليمات ، الذى درس الفن المسرحى على
نقطة الدولة فى فرنسا كما أسندت إدارة الفرقة إلى الشاعر الكبير خليل مطران^(١٤) .
وقد افتتحت الفرقة بمسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم^(١٥) . وعلاوة على تشجيع
الفرقة للتأليف المسرحى ، فقد مثلت مسرحيات لسفوكليس وشكسبير وموليير^(١٦) .
وبذلك أصبحت الفرقة حصن الثقافة ، برعايتها للكتاب الشبان ، وإنتاجها لأرقى
نماذج المسرح الغربى . إلا أن تجاهل الفرقة التام — بل وازدراءها — للمسرحية
الدارجة عرقل مساهمتها فى تطوير المسرح المصرى المعاصر .

(١١) Neville Barbour, "The Arabic Theatre in Egypt", *Bulletin of the*

School of Oriental Studies (1935-37) p. 184.

(١٢) محمد منور ، المسرح (القاهرة دار المعارف ١٩٦٣) ، ص ٤٧ .

(١٣) المرجع السابق . (١٤) المرجع السابق .

(١٥) Abd El Rahman Sidky, "Le Theatre Arabe", *La Revue du Caire*

(Nov. 1960) p. 315.

(١٦) المرجع السابق ، ص ٢١٦

وقد كان لاهتمام الدولة المتزايد بالمرح ، أثر مباشر على أول مواسم تلك المرحلة ، فقد جاء في إعلان الممثلة - المديرة «فاطمة رشدي» لهذا الموسم ، ذكر مسرحية مصرية بعنوان «الشهيدة» ، لمؤلف جديد اسمه محمود كامل ، وأخرى بعنوان «فاطمة» ، وهي دراما معاصرة لنفس الكاتب^(١٧) . بالإضافة إلى ذلك ، أخرجت فاطمة رشدي - لأول مرة - مسرحيتين من روائع الشاعر أحمد شوقي^(١٨) . الأولى «مجنون ليلي» ، وهي دراما شعرية تتناول أسطورة شعبية بطلها قيس الذي جنّ بسبب حبه الخائب لليلى . . والثانية «مصرع كيلوبطرة»^(١٩) ، التي أكدت مؤلفها المضمون الوطني لقصتها ، في الوقت الذي تبدو فيه متأثرة بمسرحية شكسبير . وأكثر منها وطنية مسرحية «قمبيز» ، التي أخرجها يوسف وهبي في نفس الموسم . ويرجع اهتمام شوقي بشخصية هذا الملك الفارسي ، إلى اعتقاده بأنه مصدر كل ما حلّ بمصر من مصائب ، فنذ الغزو الفارسي لمصر وهي واقعة تحت نير السيطرة الأجنبية^(٢٠) .

وفي تقديري ، أن أهمية هذه المسرحيات - وغيرها من مسرحيات شوقي المكتوبة بين عامي ١٩٢٨ و ١٩٣٢ - لا يرجع إلى خصائصها الدرامية ، بل يرجع إلى تأثير شعرها الغنائي . لهذا ظل دورها في المسرح محدوداً . ومع ذلك ، فقد استطاع

(١٧) سهيل ، «عالم التمثيل» ، مجلة المصور (٢٣ أكتوبر ١٩٣١)

(١٨) سهيل ، «حديث مع الأستاذ عزيز عيد» : مجلة المصور (٨ مايو

١٩٣١)

(١٩) «الموسم المسرحي الحال» ، مجلة المسرح المصري (١٥ مارس ١٩٣١)

ص ٢٠ .

(٢٠) Landau, *Studies in the Arab Theatre and Cinema*, p. 132

شوقى - فى معالجته الوطنية للموضوعات التاريخية الشعرية - أن يعكس ذلك الحس القومى الذى كان منتشرًا فى المسرح .

وتعد ميلودرامات يوسف وهبى أكثر تعبيراً عن الاتجاهات المتصاعدة فى المسرح . وفى ذلك الوقت ، تحول الممثل - المدير يوسف وهبى إلى مؤلف مسرحى ، وكتب أولى ميلودراماته : « أولاد النوات » ، التى كانت قبلة الموسم . وفى العام التالى ، مثل الجزء الثانى بعنوان : « أولاد الفقراء » ، التى ظفرت بنجاح مماثل . وجدير بالذكر أن هاتين المسرحيتين أعلن عنهما بوصف كل منهما « دراما عصرية مصرية أخلاقية »^(٢١) . وهما - على عكس مسرحيات شوقى التاريخية - تعالجان موضوعات اجتماعية . وتقوم مسرحية « أولاد الفقراء » على حبكة معقدة ، تحكى قصة فتاة تدعى « بمبا » ، كانت ثمة زواج بامرأة فقيرة ، وأغواها ابن عمها الثرى ، فينتقم الحال لشرف أخته بإطلاق النار عليه ويصيبه . وعندما يخرج الحال من السجن ، يقع فريسة المخدرات . وفى النهاية ، يقتل « بمبا » المريضة بالزهرى ، ثم يصاب بالجنون^(٢٢) . وتتناول المسرحية مسائل اجتماعية عديدة ، على رأسها المظالم التى تعاني منها الطبقات الفقيرة والتركيب الطبقي للمجتمع المصرى . لذلك تمثل هذه المسرحية - بالرغم من أسلوبها الميلودرامى - خطوة طيبة

(٢١) « الأهرام » (٢ يناير ١٩٤٢) .

(٢٢) Barbour. "The Arabic Theatre in Egypt".

يلاحظ أن أولى المسرحيات الاجتماعية فى المسرح الأوروبى ، مثل : « إميليا جالوتى » (Emelia Galotti) لليسنج Lessing و « مريم المجدلية » (Maria Magdalena) لهيبل Hebbel ، تهتم بمصير فتاة تخر بها وبموقف المجتمع من محبتها .

نحو المسرح المحلى ، نظراً لواقعيتها ولغتها الدارجة .

على أن خطوة حاسمة اتخذت في هذا الصدد ، هي التي خطاها المسرح الكوميدي . فلم يكن التمسير — عند الريحاني والكسار — مصطلحاً جديداً . لأن المسرح الكوميدي يصطبغ منذ نشأته بطابع محلى . ولقد أوعزت إليهما الحركة الأيديولوجية في الثلاثينات بأن يرتفعا بأعمالهما إلى مستوى المسرح الاجتماعى الأخلاقى .

وقد شهدت فرقة الكسار بعض التغيرات في موسم ٣٠ - ١٩٣١ . فحتى ذلك الوقت ، كان الكسار يخرج كوميديات موسيقية أو أوبريتات ، تمضى حبكةها على وتيرة واحدة . وهي ليست في الواقع سوى تنقيح لفصل مضحك غير متطور ، فالبطل يحب البطلة ، لكن يفرق بينهما القدر أو ملك أو وزير شرير . ولا يلتئم شمل العاشقين إلا عن طريق حيل الخادم "عثمان" الذى يتصف بطيبة القلب والمكر معاً (٢٣) . وكان الكسار يؤدي دور "عثمان" ، ويستخدم اللهجة النوبية في حديثه . وكان يمثل أدوار العشاق (وهم مطربون في نفس الوقت) . ألمع مطربى الفرقة : حامد مرسي وعقلية راتب (٢٤) . وكانت نبض فرقة الكسار — ومعظمها مقتبس من أوبريتات إيطالية — بقلم حامد السيد ، الذى تخصص في اقتباس أعمال الفرقة ، كانت تقوم غالباً في إطار من التاريخ العربى الإسلامى وفى جو « فانتازى » Fantasy من « ألف ليلة وليلة » (٢٥) .

(٢٣) « سرقوا الصندوق يا محمد على مسرح الماجيستيك » ، مجلة المصور (١١ ديسمبر .

١٩٣١) ص ١٦ .

(٢٤) المرجع السابق .

(٢٥) المرجع السابق . ربما تشبه أوبريتات « ألف ليلة وليلة » التى قدمها الكسار =

إلا أن الكسار تحول عن هذه القاعدة عام ١٩٣١ ، عندما اقتبس «البخيل» L'Avare لمولير^(٢٦) . وكان الكسار يأمل في مسامرة العصر باختياره هذه المسرحية الفريدة . ونجح في ذلك ، فقد جاء تمصيره للبخيل مشوقاً للغاية ، مما دفع به — طفرة واحدة — إلى مجال الكوميديا الراقية ، الذي لم يقتحمه من قبل . ويرجع نجاحها للأسباب الآتية : أولاً : وقوع أحداث المسرحية في بيئة عصرية ، وشخصياتها واقعية من سكان المدينة ، وليس بها عناصر « فانتازية » ولا عشاق ولا نيمس راقصة^(٢٧) . ثانياً : أن المسرحية استمدت تأثيرها الكوميدي من مواقف المسرحية ومن شخصية البخيل ، لا من نكات مبتذلة مألوفة . وقد كان الكسار فخوراً بعمله هذا ، لما تضمنته الكوميديا من مغزى أخلاقي . . هو مساوئ البخل^(٢٨) .

لكن الكسار لم يستطع دعم هذه المحاولة الناجحة في مجال الكوميديا الراقية . وفي الأعوام التالية ، تعرضت فرقته لأزمات طاحنة لسوء الأحوال المالية ومنافسة السينما « والميوزيك هول » للمسرح . وفي تلك الفترة مثل الكسار فيلمين هما : « بواب العمارة » (١٩٣٤) و « أيام المني » (١٩٣٨) . وقد أثبتت هذه الأفلام نجاح الكسار في ذلك الميدان الجديد ، على حين أخذ نجمه في المسرح يأفل . وفي عام ١٩٣٤ ، اضطر إلى ترك مسرحه العتيق « الماجستيك » ، وانتقل إلى روض

= في تأثيرها كوميديات موسيقية مثل « قسمت » لروجرز وهامرستين Rodgers and Hammerstein

(٢٦) المرجع السابق .

(٢٧) « الأستاذ الكسار يتحدث عن مشروعه الجديد » ، مجلة الصباح (١٩ أكتوبر

١٩٣١) .

(٢٨) المرجع السابق .

الفرج حيث كان يحشد أوبريتاته القصيرة (وهي من فصل واحد غالباً) في عروض « ميوزيك هول » (٢٩) . واستمر نشاطه على هذا النحو حتى عام ١٩٤٩ ،
ففي ذلك الوقت سرّح من تبقى من أعضاء فرقته ، وانضم إلى « المسرح الشعبي » ،
وهو فرقة حكومية تكونت من ممثلي الفرق المنحلة ، وكانت تقوم برحلات إلى
الأقاليم لتقديم عروضها . وفي عام ١٩٥٢ ، طلبت الفرقة القومية - التي تنبعت
أخيراً إلى وجود المسرح الكوميدي - من علي الكسار أن يمثل من اقتباسه مسرحية
« البخيل » ، لكن هذا الاعتراف جاء متأخراً ، إذ سقط الرجل في « الكواليس »
ليلة الافتتاح (٣٠) .

والواقع أن الكسار قد تقاعد عن تلبية احتياجات الذوق المسرحي
المتغير (٣١) . كذلك لم يكن لديه كاتب قدير . وفي اعتقادي أن العامل الرئيسي
وراء أفول نجمه ، هو تمسكه بشخصية المسرحية ، الخادم « عثمان » ، فعندما ملّ
الجمهور شخصية عثمان ، لم يجد الكسار شيئاً يقدمه . وقد أثبت الريحاني أنه فنان
أريب ، إذ تخلى أولاً عن شخصية « كشكش بك » - قبل وقت بعيد - برغم أنه
ظل يحببها من حين لآخر .. كما كان - في نفس الوقت - قادراً على مسابقة الزمن .
وقد كانت للريحاني أيضاً أهداف طموحة في الكوميديا . ففي مطلع الثلاثينات ،
أدرك أن الوقت قد حان لنضج الكوميديا المصرية .

وفي وقت لم يكن يوجد فيه مؤلفون مصريون ، كانت المسرحيات الفرنسية
تشكل هيكل كوميدياه الجديدة . وحين كان ينسج حولها مادته ، كان يفعل

(٢٩) « في عالم التمثيل والسينما » مجلة المصور (٣٠ مارس ١٩٣٤) ص ٢٨ .

(٣٠) حديث مع ماجد علي الكسار .

(٣١) « فرقة الأستاذ علي الكسار بين الماچستيك والبرتانيا » ، مجلة الصباح

(٣٠ سبتمبر ١٩٣٨) .

أكثر من مجرد نقل المشاهد من باريس إلى القاهرة، أو استبدال «جان محمود» (٣٢) .
 وكان الريحاني يمزج المشاهد والشخصيات المصرية بواقعية أشد عمقاً مما جاء
 به الكسار أو وهبي . وتعد ميلودرامات وهبي — المعقدة ، العصرية ، الناجحة —
 ممهدة للواقعية ، التي كانت قد ظهرت مثلها في أوروبا قبل زمن طويل في مسرحيات
 « ليسنج » Lessing « وهيبيل » Hebbel ، أو في مسرحيات « دumas » الابن ، الأكثر
 واقعية . وتقرب واقعية مسرحيات الريحاني في تلك الفترة ، من واقعية « إميل أوجيه »
 Emile Augier و « مارسيل بانيول » ، بل و « شو » Shaw . وكان ينتمى في الوقت نفسه ،
 إلى كتاب الكوميديا الاجتماعية ، سلبية « مسرحية الفكرة » La pièce à thèse . فهو
 أيضاً كان يعتقد أن الكوميديا ينبغي أن تكون مفيدة . وهو وإن لم يكن مدافعاً عن
 فلسفة معينة ، إلا أنه كان يؤمن ببساطة بأن الكوميديا لا بد أن تكون مرآة المجتمع ،
 وتعكس عيوب المجتمع ، وتساعد بذلك على إصلاحه . وليس ثمة ما يدعو إلى
 تأكيد سيطرة نظريته الأخلاقية على مفهومه للكوميديا . فلهذا سيقول مثل دumas
 الابن :

« أؤكد أنه من الضرورات الأساسية للمسرحية : الضحك
 والدموع والانفعال وحب الاستطلاع ، ومنها أيضاً : أن نودع الحياة
 في خزانة الملابس ! لكنني أصر على أنني أستطيع ، عن طريق
 هذه العناصر جميعاً ، ودون التقليل من شأنها ، أن أؤثر في المجتمع
 إذا تناولت العلل بدلا من النتائج . وأستطيع كذلك أن أعالجها .
 أعني ، أنني حين أسخر من البغاء وأصفه وأمثله ، فأنا أتمكن

بذلك من أن أجبر الناس على مناقشة هذه المشكلة ، كما أجبر المشرع على أن يراجع القانون . وبهذا سأكون قد أدبت واجبي كإنسان (٣٣) .

ونلمس نفس المعنى في كلمات الريحاني الآتية :

« والتمثيل يجب أن يهز العاطفة ، فيترك فيها الأثر المرجو ، فتتج العظة ويكون الدرس المفيد » (٣٤) .

وتعالج معظم كوميديات الريحاني الناجحة عيوب المجتمع . وفي أقوى مسرحياته تتوارى النزعة إلى العظة وراء غلالة من الفكاهة الراقية أو التهكم الهادف . لكنه لا يرضى أبداً ، سواء — كان ذلك بقصد أو بدونه — بأن يغيب عن أذهاننا أفتان يوجهه حسن أخلاقى ووعى بالعدل الاجتماعى (٣٥) . وهذا ما يتضح على الأخص في مسرحية « الحنينه المصرى » ، وهو العنوان الذى أطلقه على اقتباسه لمسرحية بانيول الشهيرة « توباز » ، التى يناقش فيها الريحاني مادية المجتمع وفساده بمرارة المثالى البائس . ويلاحظ أن الريحاني فى صياغته لحبكة « الحنينه المصرى » ، يلتزم إلى حد كبير بحبكة « توباز » . لكن إصالة تكمن فى الأسلوب الذى استخدمه فى تحويل الدوافع واللغة والبيئة حتى تكتسب طابعاً مصرياً ، وفى تعليقه كذلك على المساوى الاجتماعية ، والعيوب الأخلاقية .

وتدور أحداث المشهد الأول من الفصل الأول فى أحد فصول مدرسة ابتدائية ،

(٣٣) Barrett H. Clark, *European Theories of the Drama* (New York : Crown Publishers Inc., 1965), p. 371

(٣٤) « بين الحكومة ومديرى الفرق والاتحاد — كلمة صريحة » ، صحيفة « المقطم » (١٨ مارس ١٩٣٤) .

(٣٥) حديث مع بديع الريحاني .

حيث يشاهد المدرس (ياقوت - توباز) وهو يملئ عبارة على أحد التلاميذ وتدخل ابنة الناظر نعيمة (Ernestine) ، لتطلب مساعدة المدرس لها في تصحيح كراسات الواجب ، فلا يلبث أن يتودد إليها . وتكاد تتشابه أحداث المسرحيتين ، لكن ثمة اختلافًا بين البيئتين . إن فصل « توباز » نموذجي ، يسوده النظام ، وتحكم سلطة المدرس علاقة التلاميذ به . . على حين نجد في فصل ياقوت جميع عيوب ومساوي مدارس الأحياء الشعبية بالقاهرة . فالتلميذ يجب ياقوت « بوقاحة » . وفي أثناء مشهد الغزل ، يقاطع التلاميذ ياقوت بسخرية وسفاهة ، لا يلبث أن يعنفهم عليها ياقوت بالسباب والتهديد . والغزل مختلف تماماً ، فالشخصيات الفرنسية التي تلتزم بروتوكول اجتماعي ، إنما تعبر عن مشاعرها باستحياء أو تخفى هذه المشاعر ، على حين نرى ياقوت - في الجانب الآخر - يغازل نعيمة بعبارات رومانتيكية غرامية تشبع فيها حرارة الشرقيين وتمتريج بالنكات الريحانية ، فتستجيب لها نعيمة بدلال سافر على طريقة بنت البلد .

ثم يقدم الريحاني مشهدين ، لا نجد نظيراً لهما عند بانيول ، ولكنهما يصوران بوضوح شريحة من مجتمع القاهرة : فتاجر السمك دسوقي رجل أمي فهلوى وقح سليط اللسان ، وهو نموذج يتكرر في مسرحيات الريحاني التي مثلت في تلك المرحلة . وفي هذا المشهد يأتي دسوقي ويشكو لياقوت سوء درجات ابنه :

دسوقي : (من الخارج ويده ابنه) خش يا خايب يا بويوش عكر..

ينعل أبو الحليفة على أبو اللي يحبوها . . أنت تلميذ

أنت ؟ . . والنبي لاصني دهن أبوك . . (داخلا) . . السلام

عليكم يا بن المزغود . . .

ياقوت : إيه مزغود مين ؟ . . المزغود أنا !

دسوقى : استنى على . . أنا أدبك ثلاثين صاغ أكعهم شهرى
من دم قلبى . . ثلاثين صاغ تمن أربعة أرتال سمك على
فى الدكان . ثلاثين صاغ ما با كسبهمش إلا بالضالين .
طيبون يا أفندى .

ياقوت : الله يحفظكم . . إنما يعنى . .

دسوقى : ما انماش . . عدم المؤاخلة ، الواحد طالعه زرايينه من الأزمه
ومن وقف الحال . آه أنا باحط على مقصوف العمرده ٣٠ صاغ
عندكم فى المخروبة دى . . وقته السمك ما بتكسبش
معايه تلاته ابيض . . إزاي الحال يا ابن سيدى .

ياقوت : سيدى إيه ؟ . . أنا أعرفك ؟ . . الحال زى ما انتا شايف
كده . حضرتك تبنى والد التلميذ ؟

دسوقى : هيبابته يا سيدى . . زفته ، ليطامه ينعل أبو كده .
ده وقت ناشف قوى يا حضرة . . أنا بادفع ٣٠ صاغ فى
المخسوفة ، والزبون دلوقت على بال ما يشتري بقرش صاغ
ينشف ريق . . آه دلوقت الزبائن بقم شح يا حضرة .

ياقوت : أيوه . أيوه . . بصرف النظر ، التلميذ ده تبنى حضرتك
والده ؟

دسوقى : شوف ياخويه . . أف ، دى المعاش . . مرة يا حضرة ،
والكار بتاعنا احنا ياسماكه وحيش ، تصدق بالله ، أنا
أول امبارح با بيع بيعه لواحد زبون زى حضرتك كده ،
فاصلنى فاصلته . . مسافة ما وزنت له ، كان سهانى وجر من

المِسِنَّة ثلاث قراميط وخبأهم في جيبه .. قليل الذِّمَّة ! ..
بيسر قونا في عزِّ الظهر الأحمر .

ياقوت : موش القصد .. الغرض حضرتك تبقى والده ؟

دسوقي : نعم . حضرتي أبقى والده .. لا حضرتي أبقى والدته ..

وده برقع يانِخ .. ده شىء يسيم البدن . دنا باقطعهم
من قوفى ٣٠ صاغ كل شهر ، لا مقطوعة ولا ممنوعة ..
وده علشان يتعلم له حِسبة ، جمعية ، ضريبة .. يتعلم له صورة
في دُنْيَتُهُ .. يتعلم دِيانَه .. يتعلم شوية أدب من الناس
الطيبين اللى زى حضرتك . آمال .. ونِعْم بأهل العلم ، بأهل
الفضل ، بأهل النطقن .. دنا النهاردة لقيت لِقِيَتَه بمشاهدة
حضرتك .. دى مشاهدة الأجويد غَنِيمة . يا سلام على
الوش المصْبِيح . شايف الناس الكُمَّل يا بن الصابغة .
اللهم صلى على عالى . . . هي القيمة تستخبي . . . افتتح
يا حضرة ..

ياقوت : افتتح ١١٩ .. إيه هو اللى افتتح ؟

دسوقي : أشعل .

ياقوت : إيه ، سيجارة ؟

دسوقي : لأصابونه .. ده شىء يحن . أشعلها وتوكل .

ياقوت : شيل . شيل . ممنوع قطعياً .. ممنوع بتاتاً .

دسوقي : بتاتاً ١٩ .. كلُّمنى كويس ، بلا بتاتاً ، بلا حتاتاً ..

هات بوزك .. ولّع .

ياقوت : وبعدين فى الراجل الملحوس ده ؟ .. ما بَشْرَبش دختان ..
غير مسموح . . بقى لى دلوقت مع حضرتك ربع ساعة
ما فهمتش غير اسمك ، والراجل اللى سرق منك القراميط . .
فيه خدمة فى المدرسة ؟ . . يلزم حضرتك حاجة من
المدرسة ؟

دسوقى : خدمة ؟ ! . . ما يلزمش خدمة . . جاى ابصْبَصْ
لحضرتك . . غور ، ولا مؤاخذه !
ياقوت : يا راجل انت ما تبقاش كِلِجْ . اتكلم من غير لسانك
ما يَزْلِف .

دسوقى : (لابنه) ناولنى السَّرَكى المِنْيَل بتاعك .

ياقوت : السركى ؟ . . احنا عندنا سركى ؟

دسوقى : أنا عارف لك بقى بتسموها ليه .

التلميذ : شهاده بابا .

دسوقى : آه ، شهاده يا فالح ، يامرھوف ، يالى جايب لى السَّبْع
من ديله . يا فرحتى بالتلاتين صاغ اللى حارقين قلبى على
القاضى . . اسمع يا خوجه أفندى ، أستقرى حضرتك
وفهمنى بند بند ، على نتيجة الشهادة المِطَيَّنة دى .
ياقوت : وانت ماللكش عينين تقرا .

دسوقى : نعم ؟ . . بتألَس يا بو مناخير زى بلح البحر .

ياقوت : بلح البحر ؟ . . اختشى يا راجل يا بتاع السمك . . هى

العبارة إيه ؟ . . كلهم ما سكين قافية مناخيري .
دسوقى : قول ! . . استقرأ بأقولك ، أحسن دى قرب
 يسخن .

ياقوت : يسخن . . يا حضرة أنت هنا مش فى حلقة السمك . .
 واجب تهدي دمك . . لغة عريية ، صفر .

دسوقى : صفر واحد .

ياقوت : إيه هو اللى واحد واثنين ؟ . . صفر يعنى صفر .

دسوقى : صفر واحد ؟ . أيوه خافوا من ربنا ، دول ٣٠ صاغ طالعين
 من حبباني عينية . . أيوه خلوهم صفرين ، يعنى خلاص
 قرصتوقوى ؟ . . اللى يحطّ صفر ، ما يحطّش صفرين ،
 ما يحطّش ثلاثه ؟ . . هي الأصفار قد كده عليكم
 بفلوس ؟ . . دنا بايع وقة السمك من دول ، باحطّ فوقها
 ٤ بساريات ، ما تحطّوش أنتم أربع أصفار على ثلاثين قرش .
ياقوت : دى مصيه ! . . إشن جاب ٤ أصفار لأربع بساريات . .
 يا راجل يا جاهل ، ياراجل يا أمى .

دسوقى : أمك راجل ؟ . . يا ابن أم شنب .

ياقوت : هس اخرس ! . . يافراش ! . . اندهلك الفراش
 يطلّعلك بره . . دى لهجة تتكلم بيها قدام الطلبة ؟

دسوقى : هيه . . قول ! . . استقرا ، بعدين . . آه يا نارى ! . .
 يا الله السلامة .

ياقوت : ديهندي ، ما هو راجل سَمِج ، الديانة ٣ .

دسوقي : عال ، أهو كده عظيم .

ياقوت : ٣ من عشرين .

دسوقي : زى بعضه ، إنشا الله من خمسين . ٣ حاجة تَشَرَّف ،
حاجة تطوّل الرقبة .

ياقوت : حساب ٣ .

دسوقي : رَضًا .

ياقوت : أشيا ٤ .

دسوقي : معدن .

ياقوت : جغرافيا . . .

دسوقي : آه ، بتاعة إيه دى ؟ . . انتو بتيدُّو العيال فوتوغرافيا . .
إيه حانتطلعوهم مَصَوِّرَاتِيَّة . وأنا جايُّه هنا علشان يشيل
صندوق ويسرح جنب سور الجنينة ؟ . . قال فوتوغرافية
قال . . .

ياقوت : أعوذ بالله . . دى السمك بتاعه يمكن يفهم أكثر منه . .

جغرافيا غير فوتوغرافية ، وفوتوغرافيا غير جغرافيا .

التلميذ : جغرافيا يابا . . جغرافيا بتاعة الأرض كُروِيَّتْ تلف
حول نفسها .

دسوقي : إيه ؟ . . تلف حول نفسها ؟ . . هى دى نحلة ؟ . .

التلميذ : الأرض يابا .

دسوقى : الأرض ، اللهم لا اعترياض يارب .. الأرض يا خوجه أفندى
بتلف حوكن نفسها .

ياقوت : وبعدين بقى ؟ .. إيوه الأرض تلف حول نفسها .. مرة كل
أربع وعشرين ساعة .

دسوقى : يا أخى جاك أربع وعشرين عقربه تيلوش طرأطيف
جيتتلك . وأنا ؟ هو أنا إيه ؟ . واكل بعقل طماطورة .
الأرض بتلف ؟ .. الأرض اللي احنا فوقها بتلف ؟ ..
وبادفع ٣٠ صاغ علشان تبوظوا عقل الواد ؟ .. وتقولوله
الكلام ده ؟ .. الأرض بتلف يا جاموس ولايس بدله ؟
بتلف ؟ ..

ياقوت : أيوه بتلف يا جاهل ، ياغبى .. ولولا أن الأرض بتلور ،
لما توجدد تعاقب الليل والنهار يا عجل البحر .

دسوقى : وحياة أمك بتلف (٣٦) ؟

ويدفع الناظر دسوقى إلى الراء ، لكى يمنع الصدام بينه وبين ياقوت .
لكن تقع بينهما مشاجرة هزلية ، يهدد فيها دسوقى بضرب ياقوت . ويتهمجتم
عليه مرة أخرى .. ثم يختنق دسوقى من الحبكة ، لأنه يظهر فى المشهد كلون
محلى فقط . وفى هذه الأثناء ، يلتقى الناظر — الذى أغضبه خروج تلميذ من
المدرسة — درساً بليغاً على ياقوت فى أهمية المال . هذا الحدث — مثل

(٣٦) « الجنيه المصرى » ؛ حصلت على مخطوطة المسرحية من أحمد جمال الدين ،

وهو مثل سابق بفرقة الريحاني ، وحقق النص الأستاذ بديع الريحاني .

معظم الأحداث الموعظية - لا وجود له في مسرحية «توباز» .
الناظر : ما هو موش كده يا أستاذ . حُسْنُ التَّصَرُّفِ ما هوش متوفر
 عندك . حضرتك لازم تكون عندك مَرْوَّة . لازم تكون عندك
 هَوَادَّة . . . مُلَايِنَة ، مُسَايِمَة . واحد زى ده له عندنا
 ولد ، بِنِيْلِحَسْ منه شهرى ٣٠ صاغ فى ١٢ شهر
 بثلاثمائة وستين صاغ . . ولا الأرض بتاعتك بتليف يا حضرة
 الأستاذ ، يقوم يلف معاها ٣٦٠ صاغ فى الهوا .
 يعنى بتعبير آخر ، حضرتك نكبة على مَالِيَّةِ المدرسة .
ياقوت : لكن يا حضرة الناظر . . .

الناظر : بس يا ياقوت أفندى ، إفهم منى كويس . . اتنور ،
 ما تَبْقَاش عَقِيم .

ياقوت : عقيم ؟

الناظر : ما تعارضش يا ياقوت أفندى .

ياقوت : لا يا حضرة الناظر ، العفو .

الناظر : ما هى المبادئ يا ياقوت أفندى مَصْلَحَة . . ما هى
 الفضائل يا ياقوت أفندى مَصْلَحَة .

ياقوت : إيه ؟ . . كله مصلحة . . مصلحة .

الناظر : ما هى الدنيا يا ياقوت أفندى هى الشَّخْصِيَّة ، هى
 النَغْنَغَة ، هى الجنيه . تَتَزَعَزَع دُوك ولا يَتَزَعَزَع
 الجنيه . . تَضْمَحِلْ ممالك ، والجنيه رابيط فى البنوك كالأسد .

ياقوت : أسد فين يا حاضرة الناظر ؟ . . ده بقی زی القطط ،
نازل یریف .

الناظر : تعتمد على مواهبك تجوع ، تعتمد على فضايك تحفسي ،
تعتمد على إيديك تشححت ، تعتمد على قوة ذكائك تغني
وتكيس . . الراجل المدرب يا ياقوت أفندي ، هو الراجل
اللى عقله يشغل المغفلين لمصلحة جيوبه .

ياقوت : لكن دى نظرية فاسدة يا حاضرة الناظر ، معناها يختل
نظام الشرف ، تنعدم الذمة ، ينمحي المبادئ القويمة .

الناظر : ياقوت أفندي . . أنت حمار !

ياقوت : طور ، حمار . . لكن يا حاضرة الناظر . .

الناظر : ما تعارضش يا ياقوت أفندي .

ياقوت : حاضر يا حاضرة الناظر .

الناظر : الشرف ، الذمة ، المبادئ القويمة . كلها يا ياقوت أفندي

تشرىها بالجنه . عنلك جنه تقدر تشرى ذمة ، تشرى

شرف ، تشرى مبادئ . . ما عندكش جنه ، ما عندكش

لا ذمة ، ولا شرف ، ولا مبادئ .

ياقوت : إيه ؟ . . هى دى حاجات فى الكائنات يا حاضرة الناظر . .

اشترى جزمه ، اشترى قميص بعشرين ، بخمسين قرش . .

لكن اشترى ذمة ، شرف ، ده كلام ما حصلش أبداً . . أبني

أنا علشان حاجه اسمها جنه ، أوقف حركة الكورة الأرضية

أخيل نظام الجغرافيا . . ما خليهش تلف ؟ . . أنا علشان

حاجة اسمها جنيه أبيع عقليتي لواحد سماك ؟

الناظر : وتبيع له چا كِتَّتْكَ .

ياقوت : أبداً يا حضرة الناظر ، مستحيل . . . أكد لك .

مستحيل .

الناظر : ياقوت أفندى اخلع چا كِتَّتْكَ ، حا اشترىها .

ياقوت : ولا بألف جنيه ، ولا بعشرة آلاف جنيه كمان .

الناظر : لا بعشرين جنيه . آهْمُ (يخرج محفظته من جيبه) .

ياقوت : بتكلم جد يا حضرة الناظر ؟

الناظر : يا قوت أفندى . . . زررْها تانى ، دى ماتَسْتَهْلَش

ثلاثة تعريفة . . . فقط كنت باضرب لك مثل (٣٧) .

وتعكس التيمة الرئيسية للمسرحية الهدف المادى للناظر ، مكتوباً بعبارات

شديدة البساطة . كما تبين الحبكة كيف استوعب ياقوت هذا الهدف .

ويطابق بقية هذا الفصل نظيره فى «توباز» ، إذ تصل سيدة جميلة راقية

تدعى «فتاكات» - فى مسرحية الريحانى - لزيارة المدرسة لإلحاق ابن أختها بها .

ونعلم أن ياقوت يعطى درساً خصوصياً له . وعندما تتبين سوء حال المدرسة ، فإنها

تراجع . لكنها تعد ياقوت بالاستمرار فى إعطاء الدرس المترلى . ويجرى المشهد

التالى بين ياقوت ونعيمة . وفيه يحاول مغازلتها تبعاً لنصائح خميس ، لكنه

عندما يهم بتقييلها ، تصفعه . وفى مشهد لاحق ، يحاضر ياقوت تلاميذه فى

مثاليات الأخلاق ، مستشهداً بالحِكَمِ المعلقة على جدران الفصل وهى : « المال

ليس طريق السعادة ، و « الفقر حشمة » . . . إلخ . يلى ذلك منظر شهادة امتحان الفترة . فى تلك اللحظة ، تأتى امرأة ثرية هى أم لثلاثة تلاميذ ، وتشكو من سوء الدرجات التى أعطاهما ياقوت لابنها ، ويصر الناظر على تصحيح « الخطأ » الذى وقع فيه ياقوت فى أثناء رصد الدرجات ، لكن ياقوت لا يوافق الناظر ، لأنه لم يدرك مقصده . وتهدد المرأة بإخراج أبنائها الثلاثة من المدرسة ، فيغضب الناظر من ياقوت . وعندما يكشف أن ياقوت يسعى فوق ذلك للفوز بقلب ابنته ، فإنه يبادر بفصله من المدرسة .

وبالرغم من أن أحداث « الجنيه المصرى » تماثل ما جاء فى « توباز » ، فإنها تتميز عنها بجوها المصرى . فدرس ياقوت عن مثاليات الأخلاق — مثلاً — تتخلله نيكات وعبارات تهكمية ، كما أن استجابة التلاميذ للدرس لا نجد مثيلاً لها — فى بذاعتها وفحشها — فى أى فصل دراسى بفرنسا . والأم الثرية ، ليست هى « البارونة » المتعالية المتعجرفة فى « توباز » التى تتشدد بادعاءات الطبقة الاجتماعية ، وإنما هى نموذج لقاهرة حديثة النعمة ، متواضعة النشأة ، سوقية ، مشاكسة ، سليطة اللسان .

ولما كان الريمحاني حريصاً على تمصير المسرحية ، فإنه يضيف إليها عناصر كثيرة ويحذف أخرى . فالفصل الأول أطول كثيراً منه عند بانيول ، وحظه من الكوميديا أوفر .

وفى الفصلين الثانى والثالث — اللذين يقابلان الثانى والثالث والرابع فى « توباز » — نرى ياقوت وقد اندمج فى بيئة « محترمة » ، تضم طائفة من المالىين المحتالين . ويتحایل عليه فتاكات لكى يجعل منه « واجهة » لهذا الوكر المالى ، لكنه سرعان ما يحذق أساليب هذا الطريق الجديد فى الحياة . والريمحاني أقل اهتماماً

من بانيول بمختلف التحولات النفسية الدقيقة التي يمرّ بها بطله ، من المثالية الأخلاقية إلى حالة الفساد الكامل . وهو - لذلك - يحذف معظم مواد الفصل الثالث عند بانيول ، ويسير في اقتباسه على نهج أخلاقي ، تهكمي ، جرىء . ومن ثم قال الفصل الثالث مشحون بمونولوجات تكشف عن تطوّر شخصية ياقوت . ولا نجد مثيلا لهذه المونولوجات في «توباز» . وعندما تبدى فتاكات إعجابها - في مونولوج طريف - بالسرعة التي تطوّرت بها شخصية ياقوت ، فإنه يجيبها قائلا :

ياقوت : طبعاً ، البركة فيكم . هو مين معاشركم ولا يشيلش برقع الحيا . ٨ شهر ياست هانم وأنا با تفرّج على السرقة عيني عينك على المكشوف . . ٨ شهر وأنا با تمرّن على الشفط والنحت واللهط والمهبط في أموال مخاليق الله . جيتلكم هنا مغمض ، خايف من ربنا ، أخششى من خيالي ، فاهم أن الدنيا ضمير . . أن الدنيا شرف . . بوظنوا ذمتي . . طيرتو ضميري . . ضيّعنوا شرفي . هو أنا أنسى ياست هانم نهار ما عينتوني بصمّجى بصفة طرطور ، وتقولولي مقاول ، ومهندس معماري ، ويمضى سكّيتي . أنا أنسى الحدوتة اللي مالهش لأصل ولا فصل . . الحدوتة القالنصو اللي اخترعتها علشان تجرّيني على بوزي . . أبويا مات ، أمي اتوفّيت ، وقعت اتنهّد بين الأربع حيطان . مش فاكره حضرتك الدموع اللي بقت نازله من عينيكي تخنّ ، وكل ما تشوفيني حاراجع ضميري ، تروحي خابطكاني التّشهيده من دول

أَبْصَرَ أَلَاقِي رَجُلِي اتَّكَعْبِلِيْتُ فِي عَتَبَةِ الْبَابِ ، وَرَجَعْتُ
تَانِي أَعْيَطَ جَنْبِكَ زِي الْحِمَارِ . مَشَ فَاكْرَهُ لَمَّا خَدَّرْتَنِي
أَعْصَابِي بِآهِ يَا وَكْسِي ، وَآهِ يَا قَطْعِي . . وَأَنَا ، آهِ
يَا أَمْضِي ، وَآهِ يَا فَرْمِي لَمَّا نَقَشْتِكَ يَا قُوت ، يَا قُوت ،
يَا قُوت ، عَلَى رِزْمَةِ أَوْرَاقِ تِيوَدِي طُوكَرٍ فِي إِكْسَبْرِيسِ .
بَقِيَ أَنْتُمْ تَشْرَبُونِي مِنْ بَحَارِ الْفُجْرِ دَهْ كُلِّهِ ، وَعَايِزِينَ النَّهَارَ دَهْ
أَمْسِكْ لَكُمْ سَبِيحَهُ فِي إِيْدِي ؟ . . هُوَ الَّذِي يَزْرَعُ بِصَلِّ
يَلَاقِي تَمْرَ حِنِّهِ يَاسْتِ هَانِمِ ؟ (٣٨) .

هذا هو بالضبط إحساس المثالي بالمرارة ، عندما يتبدد وهمه . ويشهد
هذا الإحساس مرارة في المناجاة التالية ، حيث يكشف يا قوت عن علمه بالفساد
الذي يقوم عليه نجاحه لصديقه القديم الشريف خميس .

يا قوت : إِيْوَهُ ، أَنَا الَّذِي كُنْتُ بِاصْلَحِ الْأَخْلَاقِ . أَنَا الَّذِي كُنْتُ بِاعْبُدُ
الشَّرَفَ عِبَادَةً . . أَنَا الَّذِي كُنْتُ بِالْقَنِّ تَعَالِيمِ الْفَضِيلَةِ . .
أَنَا الَّذِي كُنْتُ بِازْرَعِ فِي النُّفُوسِ مِبَادِيءَ الْفَضْلِ وَالْأَمَانَةِ . .
أَنَا الَّذِي فِي مِقَابِلِ ٢٧٠ قَرَشٍ فِي الشَّهْرِ ، كُنْتُ أُدْرَسُ فِي
الْيَوْمِ سِتِّ حَصَصٍ ، وَاقِفٍ عَلَى رِجْلَيْ ، وَرَاضِيٍّ وَمُقْتَنِعٍ
بِالْقَلِيلِ ، وَانْطَرَدْتُ فِي لَحْظَةٍ ، بَعْدَ خِدْمَةِ ١٥ سَنَةٍ ،
زِي مَا تَنْطَرِدُ الْكَلَابُ ، وَدَهْ عَلْشَانِ إِيْهِ ؟ . . عَلْشَانِ
مَا فَتَهَمِيشْ أَنَّهُ عَلْشَانِ مَرْضَاةِ حَضْرَةِ النَّاظِرِ ، وَكَانَ

لازم أغير العقائد وأضلل الحقائق ؛ وأقلب نظام العلم ، واقير بأن الأرض ما يتلفش . ولا الصدف الغريبة - اللي ما عرفش إن كانت سيئة ولا سعيدة - رميتي هنا في المكتب ده ، المكتب اللي أشبه بمغارة اللصوص ، واضطروني أشرك معاهم في أعمال الدناءة المنظمة . . . وبعدين اشرحلك إزاي اشركت ، وتحت أى تأثير . . . في الوقت ده ، اللي كنت بافتكير أن العالم كله يصب على اللعنة ، وأنى إذا خرجت خطوة بره الباب حا يتفوق في وشي ، ويسلموني للعدالة . . . في الوقت ده ، لقيت كل من كان يستقبلني بكل احترام ، وبدال ما تتمد الكلابشات علشان تسكسل إيدي . . . اتمدت الأيادي علشان تصافحني ، ورقاب علشان تنحني قدّامى .

خميس : فكرة غلط .

ياقوت : مسكين ياخميس أفندى ، لسه كثير علشان تفهم الدنيا . . .

الدنيا يعنى الفلوس . يعنى الجنيه ، الجنيه ، الجنيه . . . الجنيه يقدر عل كل شىء ، يحلل كل شىء ، يتو لك كل شىء . . . جمال ، صحة ، سعادة ، حب ، شرف ، قوة ، مدح ، شكر ، قصايد ، مقالات (يفتح الخزانة ويخرج جنيه) شايف ياخميس أفندى ، الورقة الصغيرة دى ، هى اللي بتشعل الحروب ، هى اللي بتعمر ممالك وتخرّب ممالك ،

هى الى بتحكم العالم . كان زمان القوة للسيف والمدفع ، النهاردة
القوة للجنيه . (٣٩)

عندئذ يبرهن ياقوت خميس — فى سياق من الأحداث— على أنه يسلك
الطريق الصحيح . . وهو الطريق الوحيد . إذ حينما يحضر له أحد الصحفيين
مسودة مقال يُشهر به ، على وشك الطبع ، فإنه يحرر له « شيكًا » ، فيكتب
الصحفى على الفور مقالا آخر يثنى على ياقوت . ثم يفاجأ خميس بوصول
الناظر الذى كان قد طرد ياقوت من المدرسة . وهو لا يأتى فقط لكى يحظى
بزيارة ياقوت ، بل ليعرض عليه أيضًا الزواج من ابنته . ويذهل خميس عندما
تمنح « جمعية رقى الفضيلة » رئاستها لياقوت . وبينما يسدل الستار ، يطلق الرجل
صيحة هستيرية ويقول : « تحيا الفضيلة وأنصار الفضيلة ! » . إن أعداء الفضيلة
وأرباب الفساد ، يتلقون آيات الشكر من وكيل جمعية « أنصار الفضيلة » ،
إذ ذاك يتقدم خميس ، ويقف بجوار ياقوت .

لا جدال فى أن الريحانى قد اقتبس نصّ بانيول بقدر من الحشونة ،
لكنه تصرف كانت تقتضيه ظروف البيئة ونوعية الهدف . ففى فرنسا — حيث تمضى
الحياة وفقًا لبرتوكول اجتماعى — يلتزم المعلمون بسلوك « الجنتلمان » ، مهما
يحلّ بهم من غبن . وعليهم أيضًا ألا يطلقوا العنان لمشاعرهم ، وأن يهونوا
من الأمور : فالتحلى بالدّمائة هى القاعدة . أما مجتمع البرجوازية المصرية
الحديثة ، وهو مجتمع غير دمث ، فإنه يطفو دائمًا على السطح منه عنف العامة
وخشونتهم . وفى عملية التحول الديمقراطي فى مصر الحديثة ، كانت هناك فئات
متعلمة ، صوتها غير مسموع بعد . وقد أخذت هذه الفئات تشق طريقها إلى

(٣٩) لم ترد هذه الملاحظات فى مسرحية بانيول .

الحياة العامة ، إلا أنها ظلت متمسكة بالأخلاق المحافظة وبنماذج تقليدية من السلوك . ويلاحظ أن وقائع الحياة مختلفة تمامًا ، فالمدرس المصري - في مسرحية الريحاني - لا يستسلم ولا يخضع للضغوط أو يطمس شخصيته . وهو لا يطعم أيضًا في أن يصبح « جتلمان » ، لأنه فلاح صاعد ، وممثل للبرجوازية الجديدة ، يحمل مُركبًا من القيم الجديدة والقديمة ، يتمتع بروح النكتة ، سريع الخاطر ، متهمك ، سليط اللسان وعامى . وهو كذلك طيب القلب ، وعاطفي ، ومحِب للنساء ، تستقر في وجدانه مثالية أخلاقية عميقة الجذور ، ترتبط بمكر الفلاح وعناده . وهو في معاملاته المادية يعرف من أين تؤكل الكتف . ومن صفاته أيضًا ، اندفاعه العاطفي وميله للإنفعال .

وما يثير الدهشة في مجتمع بانبول Pagnol ، أن « توباز » Topaze كان مسوقًا إلى أن يخرج من المصيدة التي سجنه فيها المجتمع ، وأن يحرز تفوقًا على هذا المجتمع ، بالتحكم في نظامه الخفي الفاسد . وأما في مجتمع ياقوت - وهو مجتمع أكثر بساطة - فنجد أن المصيدة لا تنغلق عليه سريعًا - بل إن من العسير نصبها لإنسان في حيوية ياقوت ، الذي يريد أن يتحرر منها . إن أكثر ما يدهشنا ، هو عنف تهكم ياقوت من المجتمع الجديد على حين تظل عاطفته متعلقة بالقديم . إذن فطريق الريحاني ليس طريق بانبول الذي يعتمد على أسلوب متحفظ ، إنما الريحاني - مثل بن جونسون أو مولير - يعبر عن أسلوبه الأخلاقي بعبارات أسود وأبيض : أي بعبارات واضحة وجريئة ، بل وثقيلة . وقد أثارت تعرية للريحاني للواقع سخط « المجتمع البرجوازي » والنقاد الأخلاقيين .

وقد بدأ عرض مسرحية « الجنيد المصري » في ٣ ديسمبر ١٩٣١ ، بمسرح « الكورسال » الأرستقراطي ، وهو مسرح فسيح يضم ٥٠٠٠ مقعد ، وكان صاحبه

اليوناني الجشع يخصصه - معظم أيام السنة - لعروض الفرق الأجنبية ، ولما كان يؤثره للفرق المصرية ^(٤٠) . وقد سقطت المسرحية على الفور ، وبلغ إيراد الافتتاح ثلاثين جنيهاً ، ثم انخفض في الليلة التالية إلى ستة جنيهاً ، وإلى ثلاثة جنيهاً في الليلة الثالثة ^(٤١) . فقد استقبل الجمهور المسرحية بفتور ، واختلفت بشأنها آراء النقاد ، فالمسرحية - من وجهة نظر الجمهور - غير مشوقة ، لخلوها من « الفارس » والموسيقى ، اللذين كانا - حتى ذلك الوقت - عنصريين رئيسيين في كوميديا الريحاني ، وفقاً لما صرح به أحد المتفرجين :

« ما في الملاحى والمسارح . . إلا الأستاذ الريحاني »

تعودنا من جميع فرق التمثيل تسلية الجمهور في أثناء الاستراحة يعزف أدوار غنائية أو موسيقية . ولكن مع الأسف الشديد ، عندما شاهدت تمثيل فرقة الريحاني بالكورسال وجدت المسرح خلواً من الأمرين وهذا نقص يجب تلافيه . كما أنه ليس بالفرقة الآن جوقة راقصات ، مع أن عناية الريحاني بفرقته كانت هي الميزة الوحيدة ^(٤٢) .

وبعد خلو العرض من العناصر الموسيقية ، حدثاً هاماً في تاريخ الكوميديا ،

(٤٠) « الأهرام » ، (٢ ديسمبر ١٩٣١) .

(٤١) مذكرات ، ص ١٩٣ ؛ ترسم لنا ذكريات « بديع خيرى » صورة مختلفة عن هذه المسرحية ، رغم أنها تقر بفشل المسرحية في نهاية الأمر . ويقول خيرى إن إيرادها في ليلة الافتتاح بلغ ٥٠٠ جنيه ، بينما هبط في الليلة التالية إلى ٥٠ جنيهاً (انظر « مذكرات بديع خيرى » ، مجلة الكواكب عدد ٨) .

(٤٢) « من متفرج ... إلى الأستاذ الريحاني » ، مجلة الصباح (٢٥ ديسمبر ١٩٣١) .

وخطوة جريئة استحق عنها الريحاني كل تقدير . ومن الطبيعي ألا يلام الجمهور ، إذ لم يتذوق هذه المسرحية ، فقد ظل يشاهد - في الأربعين السنة السابقة - كوميديا تلو كوميديا ، لا تقل فيها العناصر الموسيقية أهمية عن النص نفسه . وكانت كوميديا «الجنه المصري» ، - التي لم تضم شخصيات نمطية ومواقف مضحكة أو هزلية - مسرحية جادة للغاية . كذلك لم يتذوق الجمهور موضوعها ، إذ أن قصة مدرس شريف يكون ثروة عندما يتجرد من الشرف ، كانت تمثل عدواناً على بعض القطاعات التي اتهمت المسرحية بالتشجيع على الاحتيال (٤٣) .

وقد اعترف بعض النقاد بالمسرحية كعمل جيد ، كما أثنوا عليها من أجل واقعيتها ومضمونها الأخلاقي (٤٤) . في حين عاب عليها آخرون افتقارها للعدالة الشعرية Poetic justice وبالرغم من مطالبتهم بالواقعية في المسرح ، فقد خاب أملهم إذ شاهدوا - في النهاية - إنساناً غير شريف يترج على قمة الثراء والنجاح : ولأنهم كانوا متأثرين بتكنيك الميلودراما ، فقد توقعوا إنزال العقاب بالبطل (٤٥) . أما الباقيون ممن أحسنوا فهم المسرحية ، فقد رفضوها بدعوى أنها مغرقة في واقعيتها وحدثيتها وقتاًمتها (٤٦) . وكان من رأى هؤلاء النقاد أن مثل هذه المسرحيات ليست من اختصاص المسرح الكوميدي ، الذي يجب أن يقتصر

(٤٣) «الجنه المصري على مسرح الكورسال» ، مجلة المصور (٢٥ ديسمبر ١٩٣١) ص ١٦ ، ١٧ .

(٤٤) المرجع السابق .

(٤٥) المرجع السابق .

(٤٦) لينزيس : «الأستاذ نجيب الريحاني في نوعه الجديد» ، مجلة الصباح (٢٥ ديسمبر ١٩٣١) .

على التسلية الخفيفة . . وبخاصة في وقت الأزمات الاقتصادية ، حين تشتد حاجة الناس إلى الترفيه (٤٧) .

وسرعان ما تجاوز الريحاني أزمته . وأنهى العرض بعد أسبوعين (٤٨) . وكانت الجرعة التي ابتلعها مرة . ولأنه كان واقعاً تحت رحمة جمهوره ، فإنه لم يكن يستطيع أن يعتزل في برج عال ، أو ينتظر مجيء جمهور أكثر نضجاً . وهو على عكس معاصريه - مثل توفيق الحكيم - لم يكن يستطيع أن يكتب للمدى البعيد ، فقد كان مرتبطاً بالمنصة مباشرة . لذلك وصف مسرحيته التالية بأنها « انتقامه من الجمهور » (٤٩) ، وهي استعراض « فرانكو - آراب » بعنوان « المحفظة يامدام » . وقد جاءت المسرحية شبيهة بإنتاج العشرينات ، من حيث إنها تتألف من سلسلة من المشاهد المفككة المليئة بالنكات والمؤثرات الكوميديّة والنمّر الراقصة . هنا يمر « كشكش » و « زعرب » بكافة المواقف الكوميديّة ، عندما يذهبان إلى ملهى ليلي بالقاهرة ، حيث تسرق راقصة حسناء محفظة « كشكش » (٥٠) . وكان المسرح يحتشد بالمتفرجين كل ليلة ! (٥١) . والعرض الثالث ، في ذلك الموسم ، هو مسرحية « الرفق بالحموات » لأمين صدقي . ويبدو أنها لم تلق نجاحاً كبيراً ، بدليل أن عرضها لم يستمر سوى أسبوع واحد (٥٢) . وأخيراً، أخرج الريحاني -

(٤٧) المرجع السابق .

(٤٨) « الأهرام » ، (١٧ ديسمبر ١٩٣١) .

(٤٩) مذكرات ، ص ١٩٤ .

(٥٠) « المحفظة يامدام على مسرح الكورسال » ، مجلة المصور (٢٠ يناير

١٩٣٢) .

(٥١) حديث مع المرحوم بديع خيرى .

(٥٢) مذكرات ، ص ١٩٤ .

في شهر مارس - استعراضاً موسيقياً آخر بعنوان «أولاد الحلال»^(٥٣) . وبهذه المسرحية انتهى الموسم .

وقد ذاق الريحاني المראה لسقوط «الجنيه المصري» ، لأنه أحس بإخفاقه في الارتفاع بذوق الجمهور وأنه فقد معه الأمل في تحقيق ذلك^(٥٤) . وقد ضاعف من مرارته ، أن الدولة منحته الجائزة الرابعة فقط عن هذا الموسم ، على حين نال وهبي الجائزة الأولى^(٥٥) . وقد اضطر الريحاني إلى الاستدانة لتغطية نفقات هذه المسرحية .

ومرة أخرى ، فكر الريحاني في اعتزال المسرح^(٥٦) . وبعد فترة طويلة من الراحة ، وافق على العمل بمسرح «الفانتازيو» الصيفي بالجيزة ، الذي عرف باسم «سمر فوليز» Summer Follies^(٥٧) . هناك كانت الفرقة تمثل - في أغلب الأيام - مسرحية مختلفة كل ليلة . وكان يقدم بمصاحبة العروض - التي كانت تتراوح بين مسرحيات قديمة معادة مثل «ياسمينة» وأخرى حديثة - نيمراً راقصة وأغاني ومونولوجات^(٥٨) . وقد صادفت المواسم الصيفية نجاحاً عظيماً للعوامل الآتية : تقديم العروض في الهواء الطلق ، وانخفاض الأسعار (وكانت أسعار الدخول خمسة وعشرة قروش أي أقل من نصف أسعار المسارح الشتوية) ، وأخيراً اقتراب العروض الترفيهية من

(٥٣) «أولاد الحلال» ، مجلة المصور (١٨ مارس ١٩٣٢) ، لم يشر الريحاني إلى هذه المسرحية في مذكراته .

(٥٤) «خسارة كبيرة فنية على المسرح» ، مجلة الصباح (٥ أبريل ١٩٣٢) .

(٥٥) مذكرات ، ص ١٩٥ .

(٥٦) مجلة الصباح (٥ أبريل ١٩٣٢) .

(٥٧) «الريحاني والفانتازيو» ، مجلة الصباح (١ يوليو ١٩٣٢) .

(٥٨) أنظر «الأهرام» ، (يوليو وأغسطس وسبتمبر ١٩٣٢) «فرقة نجيب الريحاني

على مسرح الريحاني» ، مجلة الصباح (٢٢ يوليو ١٩٣٢) .

« الميوزيك هول » . لكن الريحاني أحس - مع اقتراب موسم الشتاء - بأنه لا يستطيع مواجهة جمهور القاهرة . لهذا قرر القيام برحلة مع فرقته إلى بلدان شمال أفريقيا : تونس والجزائر ومراكش ^(٥٩) . وكان يأمل من وراء هذه الرحلة دعم مركزه المالي المهترئ . وعندما وافق أحد « الخواجات » على تمويل الرحلة (في مقابل نسبة من الأرباح) ، أسرع بالسفر في شتاء ١٩٣٢ - ١٩٣٣ ^(٦٠) .

وقد استقبل الريحاني بحفاوة في البلدان التي زارها ^(٦١) . هناك مثل بعض أوبريتاته القديمة من أمثال : « الشاطر حسن » و « الليالي الملاح » ، و « ليالي العز » و « البرنيس » . وقد مثل هذا اللون بالذات لأن الجمهور غير المصري يتذوقه ^(٦٢) . لكن الرحلة انتهت بكارثة مالية ، فقد سبب له المتعهد المحتال خسائر مالية فادحة ، حتى إنه أفلس في نهاية الرحلة ^(٦٣) . وعندما عاد إلى القاهرة - في أبريل ١٩٣٣ - بدأ يواجه مزيداً من المتاعب ، لأن الحكومة حرمته من المساعدة المالية عن ذلك العام ، نظراً لتغيبه عن الموسم المسرحي . بجانب هذا ، فقد تشاجرت معه بديعة وشنت عليه حملة في الصحف ، متهمه إياه بأنه فنان كسول ^(٦٤) .

(٥٩) « رحلة الأستاذ نجيب الريحاني إلى شمال أفريقيا » ، مجلة الصباح (٢٦ أغسطس ١٩٣٢) .

(٦٠) مذكرات ص ٢٠٠ . وفي ذلك الوقت تم الصلح بين بديعة والريحاني ، وصحبه في رحلته إلى الخارج . (انظر الصباح ٧ أكتوبر ١٩٣٢) ولم يشر الريحاني إلى ذلك في مذكراته .

(٦١) المرجع السابق ، ص ٢٠٥ .

(٦٢) الصباح (٢٦ أغسطس ١٩٣٢)

(٦٣) مذكرات ، ص ٢٠٥ .

(٦٤) « لماذا كرهت المسرح » . تصريحات للأستاذ نجيب الريحاني ، مجلة الصباح

(٢٣ يونيو ١٩٣٣)

هذه العوامل وحدها ، ضاعفت آلامه وجعلته أشدّ عداء للمسرح . وفكر - مرة أخرى - في الاعتزال بحجة أنه بدأ يكره المسرح ^(٦٥) . لا عجب إذن ، حين تثرى الريحاني يقبل لفوره عرضاً لتمثيل فيلم عربي بباريس .

وكان هذا الفيلم من إنتاج ثرى سورى اسمه « إميل خورى » ، لحساب شركة فرنسية هي « إخوان جومون Gaumont Brothers » ^(٦٦) . وعند وصول الريحاني إلى باريس (وكان مفلساً تماماً ، حتى إن خورى أرسل إليه تذكرة السفر) وقّع عقداً لتمثيل أفلام ثلاثة لمدة ثلاث سنوات سنوياً ^(٦٧) . والظاهر أنه لم يكن ينوى العودة إلى المسرح . ويتناول الفيلم الأول قصة موظف مصرى طيب ، يشغل وظيفة متواضعة ، وفجأة يبتسم له الحظ ويصبح ثرياً ^(٦٨) . وطبقاً لرواية خيرى ، فإن « ياقوت » - وهذا هو عنوان الفيلم - لا يمت بصلة لمسرحية « الحنينه الميمرى » . ويكنى أن نسجل رأى الريحاني - فى الفيلم - بأنه جاء هزىلاً ، وتم بإمكانيات فقيرة ^(٦٩) . لكن عزاءه الوحيد ، هو أن الفيلم ملأ جيوبه الخاوية بالمال ^(٧٠) . وفى باريس تلقى الريحاني برفقة تتعجل عودته إلى القاهرة ، ويعرض عليه

(٦٥) المرجع السابق .

(٦٦) نجيب الريحاني مذكرات ، ص ٢٠٩ .

(٦٧) « نجيب الريحاني فى فيلمه الجديد ياقوت » ، مجلة الصباح (١٨ ديسمبر

١٩٣٢) ص ٢٢ .

(٦٨) « نجيب الريحاني فى فيلمه الجديد ياقوت » ، مجلة الكواكب (١٨ ديسمبر

١٩٣٢) ص ٢٢ .

(٦٩) مذكرات ، ص ٢١٠ .

(٧٠) العتبلى : نجيب الريحاني ، ص ٩٨ .

مرسلها العمل بمسرح « برنتانيا » (٧١) وقفز الريحاني فرحاً لهذه الفرصة . فقد كان كارهاً للسينما على الدوام . وتضاعف كرهه لها بعد فيلم « يا قوت » . ويرى الريحاني في مذكراته ، أنه كان يشعر بالحنين إلى المسرح :

«...ففكرت في ذلك الفن الجميل الذي أحبيته من كل قلبي ، وتملكت هوايته نفسي ، واحتل حبه فؤادي ، حتى صار كالحسناء التي أخلصت لي وأخلصت لها . فهل أستطيع هجر هذه المعبودة ؟ كلا... وألف مرة كلا (٧٢) »

من أجل هذا أبحر الريحاني وبصحبه خيرى عاثدين إلى الوطن في ديسمبر ١٩٣٣ .

وفي ١١ مارس ١٩٣٤ ، عاد الريحاني إلى المسرح بالكوميديا الجديدة : « الدنيا لما تضحك » (٧٣) . ومنذ ذلك التاريخ والدنيا تضحك له ، إذ حققت المسرحية نجاحاً طيباً ، وهي مقتبسة عن نص فرنسي بعنوان : Cent mille Francs par Jour وقد كان لعودة الريحاني وقع عظيم في نفوس المتفرجين ، الذين امتلأ بهم المسرح ليلة الافتتاح . ويصف الريحاني في مذكراته هذا الحدث :

«...وما كنت أظهر على المسرح في الليلة الأولى من التمثيل ، حتى قابلني الجمهور المحبوب بعاطفة من التصفيق عقدت لساني ،

(٧١) مذكرات ، ص ٢١١ .

(٧٢) المرجع السابق .

(٧٣) « الأهرام » ، (١١ مارس ١٩٣٤) .

فطفر اللمع من عيني لحظات غمرني فيها شعور لا أستطيع وصفه^(٧٤) .

وغفر الريحاني للجمهور كل ما بدر منه . ونخت - بمرور الوقت - المראה التي ذاقها بسبب فشل « الجنيه المصري » . وعاد الريحاني - في هذه المسرحية - وكأنه كان منفيًا وقد رت له العودة ، كله حماسة وفرح ورضى . والواقع أن المضمون التهكمي القائم في « الجنيه المصري » ، قد حل محله ، التهكم والسخرية ، بل والأسلوب المتحفظ في مسرحية « الدنيا لما تضحك » .

ويظل المال تيمة رئيسية في هذه المسرحية ، كما هو شأنه في أعماله التالية . لكن الريحاني يتناول هذه التيمة من زاوية أخلاقية مختلفة ، وهي : علاقة المال بالسعادة . فالمسرحية تقول إن المال ليس ضروريًا لتحقيق السعادة ، بل قد يكون ضارًا بها . ذلك أن جوهر - وهو مليونير متبرم بالحياة - يراهن ملاحظ عمال رصف الطرق ، ويدعى أفلاطون ، على أن المال لا يمكن أن يمنحه السعادة . وإثبات هذا الرأي ، يعطى جوهر « أفلاطون » كمية كبيرة من المال ، بشرط إنفاقها في وقت محدد . ويجد « أفلاطون » مشقة بالغة في إنفاق المبلغ كاملاً ، ويخاطر بسعادته وسعادة أسرته . والواقع أن للتأثير السيئ للمال وسلطانه المطلق على المجتمع والأفراد ، معاني نابغة من المسرحية وليست مقحمة عليها . ومن ثم فالأسلوب التعليمي فيها ليس صارخًا . وكل شيء ينبض بالفرح والبهجة . وسواء تمكن الريحاني - أو لم يتمكن - من إقناعنا بأننا نكون أحسن حالا بدون مال كثير ، فليس هذا بيت القصيد . إن ما يعنينا من هذه المسرحية ، هو تصويرها

(٧٤) نجيب الريحاني ، مذكرات ، ص ٢١٢ .

الرائع للإنسان الصغير ، كما تمثله شخصية « أفلاطون » ، لهذا يعد أفلاطون – وهو أول نماذج الريحاني في مرحلة الكوميديا الناضجة – محور المسرحية والمنبع الرئيسى للتأثير الكوميدي . إنه لا يستمد كيانه الكوميدي من حيكل المواقف المتشابكة ، بل من الخصائص المميزة لشخصيته .

وفي الفصل الأول ، نتعرف على أفلاطون من مشهد كوميدي طويل ، يتحدث فيه مع جوهر عن نفسه .

جوهر : (يضحك) حضرتك اسمك إيه ؟

أفلاطون : أفلاطون يا فندم .

جوهر : أفلاطون ؟ ! . . اسمك أفلاطون ؟

أفلاطون : أى نعم ، اسمى أفلاطون . . إيه ، اسم وحيش ؟

جوهر : لا بالعكس ، دا شىء جميل . عاشت الأسامى . وبقى

لك كثير بتشتغل فى الحجر والتراب والزلط ده ؟

أفلاطون : ١٠ شهر يا فندم .

جوهر : وقبل كده ، كنت بتشتغل فىن ؟

أفلاطون : فى جنينة الحيوانات .

جوهر : فى جنينة الحيوانات . . . إيه بيتفرجوا عليك ؟

أفلاطون : لا يافندم بيتفرجوا على القروء . . ما هو أنا كنت

عسكرى على قفص القروء .

جوهر : آه فهمت . . وظائفك محترمة يامسى أفلاطون . هيه ،

وظلمت ليه بقى من جنينة الحيوانات ؟

أفلاطون : أيوه . . دى لما قصة لكن سودة .

جوهري : إزاي بقى ؟

أفلاطون : يافتندم ، جاي نوبته أقدم لهم الأكل زى العادة . .
ما هي القروود بيا كلوا ٣ مرات فى النهار ، زينا تمام .

جوهري : مفهوم .. مفهوم .

أفلاطون : فجاي أقدم لهم الأكل زى العادة ، قرد بينهم ابن ستين
كلب ، كان فيه بينى وبينه سوء تفاهم .

جوهري : سوء تفاهم بينك وبين القرد ؟ !

أفلاطون : أيوه يافتندم ، لأنه كان جاطيط عينه على نتابة جتاره . .
وأنا حفظاً للأدب كنت بامنع عنها ، لأنه واحد . .
تصور حضرتك بيغرى مرأة واحدتانى ويفسد أخلاقها :

جوهري : معاك حق ، الله يكملك بعقلك .

أفلاطون : النهاية ، القرد الحباص ده ، زى ما تقول حضرتك تحمّل
منى ، وضميرها لى فى نفسه ، لحد ما اتتهز فرصة يوم أنا
أقدم فيه الأكل زى العادة ، راح هابب فى على غفلة ،
وعنها ما حسيت إلا أسنانه خطفت حته من ودنى .

جوهري : يا خير وعملت إيه ؟

أفلاطون : هي دى عايزه عمل ؟ . . شفت إن ودانى مملكت
من الوجع ، رحت مادد إيدى على رقبته ورحت قاطعها
عدل .

جوهر : موته !

أفلاطون : أمّاٰل یعنی کان فکر حضرتك آسیه لما يكمل على ودائی ؟

جوهر : وبعدين ؟

أفلاطون : وبعدين ، بلغوا الأمر للمدير ، لعن أجدادی زى الواجب وإذا كان مدّٰ لیده ، ماخدهاش . . الغرض ، طسوفى محضّر ، خدنا ۳ أشهر حبس ، وانطردنا من الجنة فى أمان الله .

جوهر : ديهدى . . وأنت على كده من أصحاب الجرائم ؟

أفلاطون : فى القروء بس يا افتدم .

جوهر : وقبل القروء بقى ؟

أفلاطون : كنت باصلح شعر .

جوهر : مزین یعنی ؟

أفلاطون : أيوه ، للحمير يا افتدم .

جوهر : للحمير ؟ !

أفلاطون : إيوه الحمير موش لهم شعر زى الشعر ده ، لما يطول موش عاوز قص ؟ . . أنا كنت باقوم بالمأمرية الفنية دى يا افتدم ، لاحظ حضرتكم أن قص الحمير أصعب كثير من قص البنى آدمين .

جوهر : هيه . . طيب والشغلة دى رُخّره سبتّها ليه ؟

أفلاطون : من شقاوة الزبائن يا قندم . ما هو الزبائن بتوعى فيهم حمير
(يضحك) يوم من دول ، كتفت زبون وجيت أصلح
له ، قمت واتخذ المقص ، فراح شاريط من لحمه ، قام
الزبون هاييج ، قطع الحبل ، خبطنى بالجوز ، جه فى
نقوخي ، عدوك ، شالوني على القصر العيني ، وطلعت !
بعد ٣ أشهر ، بيعت العدة واستغنيت عن الكار
المؤذى ده (٧٥) .

ويعترف « أفلاطون » — الذى كانت تملكه رهبة الفقير أمام المال — بأنه
إذا ما توفر له أي مقدار منه ، فسوف تُحِلَّ جميع مشاكله . ويبيدي « جوهر »
استعداده لإقراضه ، فيُسَرَّ « أفلاطون » . ويوقعان عقداً ينص على أن يقوم أفلاطون
بإتفاق مائتي جنيه يومياً لمدة سنة (على حين كان ينفق خمسة جنيهات شهرياً) .
فإذا نجح في تنفيذ هذا الشرط ، فسوف يفوز بالرهان ، ويحصل على خمسين
جنيهاً في الشهر مدى الحياة . ويأمر جوهر سكرتيه « الشنطوفلى » بملازمة أفلاطون
في أثناء هذه الفترة .

وفي الفصل الثاني ، تنمو الحبكة قليلاً . وكل ما يحدث هو أن أفلاطون
ينقل إلى أسرته أبناء الثروة التي هبطت عليه . ويكشف الحوار التالي بين « مرسى »
و « فلة » — وهما ابن وزوجة أفلاطون — عن جوانب أخرى كروية في شخصيته :

مرسى : أنا جعت يا ماما قوى ، موش حانت عشتى بقي ؟

فلة : أما ييجى أبوك يا مضروب على قلبك .

(٧٥) « الدنيا لما تضحك » : مخطوطة معارة من الأستاذ بديع الريحاني .

مرسى : هو بابا حاييجى ؟ . . النهاردة أول الشهر ، وطبعاً قبَضِ الماهية ، ومادام معاه فلوس لازم يتعشى فى الحَمَّارة زى عوايده .

فله : هس اخرس يا مسحوب من لسانك ، يا قليل الأدب شُغْلُكَ إيه انت تتداخل فى كلام زى ده ؟ . . خمارة قال ! . . اخنص عليك وعلى عَيْنَتِكَ ، ولد مقصوف الرقبة زيك يطول لسانه فى حق أبوه ؟

مرسى : ما هو يا ماما . . .

فله : هس اسكت . . سِكِتِ حَسَّكَ اتلِهي انت فى الدروس اللي قدّامك دى . . وانت يابِتْ يازلّال مانتِش فالحة بسلامتك إلا تقعدى لى على جنب ، وتستقريلى فى الروايات بتاعة الحب والكلام القباحة .

زلال : أبدأ يا ماما . دى رواية الفارِسْ حمزة والبهلوان اللي خطب حبيبته ورد شاه .

فله : أيوه اسم النبي حارسك ، بزيادة عليك التواريخ المَقْنَدِلَه دى ، أرى يابِت اللي فى إيدك ده وامسكى . . رَقْعَى الشراب ده . . الشراب بتاع أبوكى . . أبوكى اللي ينقَرَص فى نِينى عينه . . مِهْرَبِد حَت ، جَتُّه نيله . بس يفتكر فى الحِيَابَة الحمراء ، ولا يجبلوش جوز شَرَبَات زى الناس ؟

زلال : يا سلام يا ماما ، ده زى الغربال . . هو بابا ده إيه ،
يقلع الخزمة ويمشى ييه فى السكة حافى ، . . حد يلبس
شراب زى ده (٧٦) .

وبالمثل ، ينظر إليه صهره «عوف» باستهزاء. وعندما يعود أفلاطون
إلى بيته ، تستقبله أسرته على النحو الآتى :
أفلاطون : (داخلا) قدما أحبك زعلان منك . . بيت يا فله ،
هاتى بوسه يابنت اللدينا .

فله : والنبي جتتك وكسسه .
أفلاطون : عوف . جود آفترنئون يا بنلادى شاكوش . . كفك .
عوف : غور . . داهية تسمك من دون الرجالة . فله ، أنا قايم
قبل ما يلبخ .

أفلاطون : أقعد يا نسب الوحل . أقعد يا خرئنج . . حته خير يا ولاد
المركوب ، لما تسمعه حاتنشططوا . . قربى بابت
يا فله . بوسه قلنيلك .

فله : يوه قطيعه ، اختشى !
أفلاطون : اختشى من مين . . من الغلث ده . . عدم المؤاخلة
ياواد بأسطى عوف . أما حكاية يا ولاد . . . حكاية .

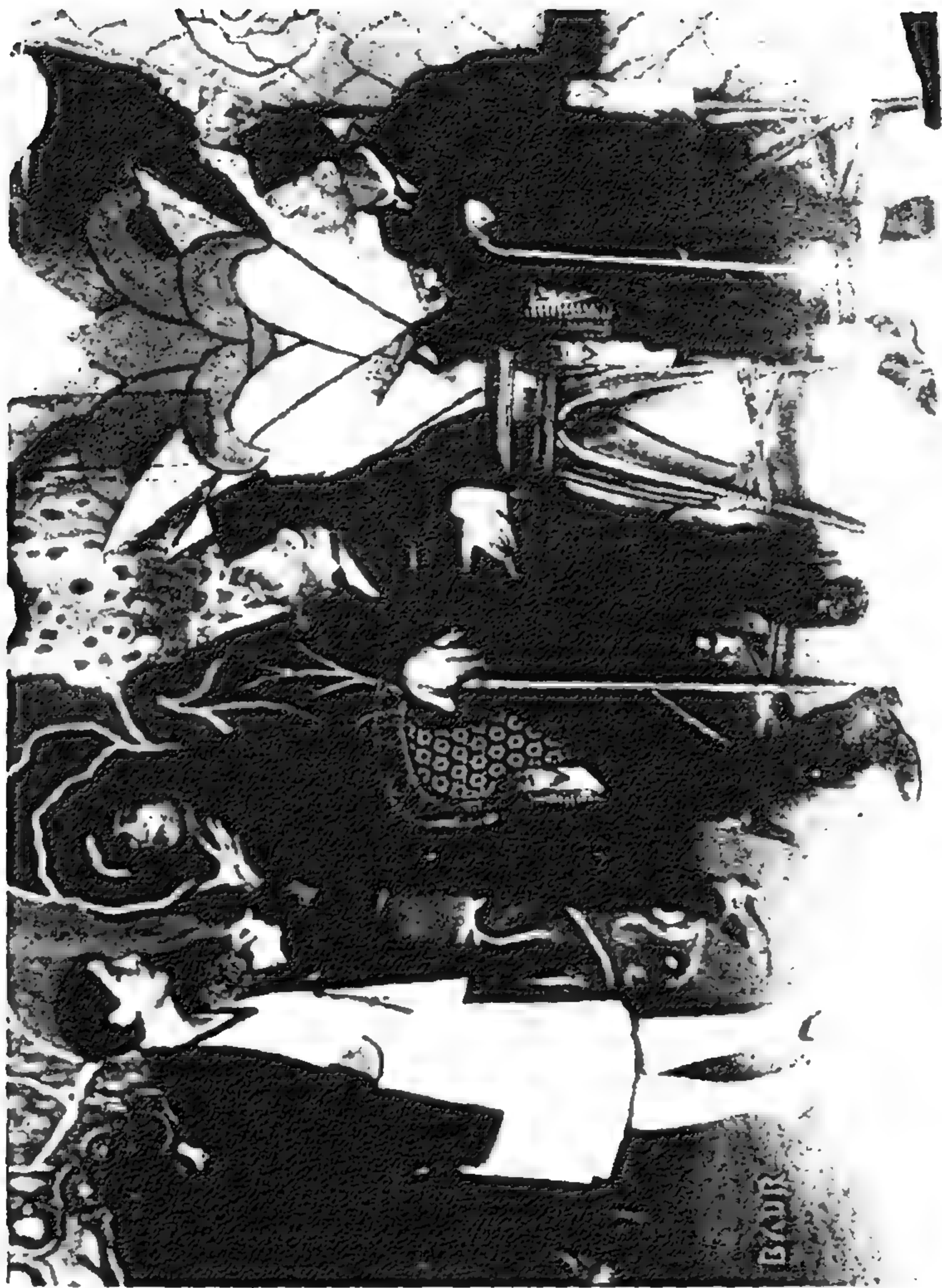
عوف : آه ما أنا عارف لطشة الزبيب أبو تعريفة (٧٧) .

(٧٦) المرجع السابق .

(٧٧) المرجع السابق .



بديعة مصابني



رواية « أنا وأنت » التي مثلها الريخاني ، وبديعة مصابني في ١٩٢٩
وحسين إبراهيم في دور « المرأة الشلق »



ماری مین



میری شکیب



روزِ شنب

محمد کمال المصری و ماری میب





ماری منیب

إعلان لرواية «حكم قراقوش»



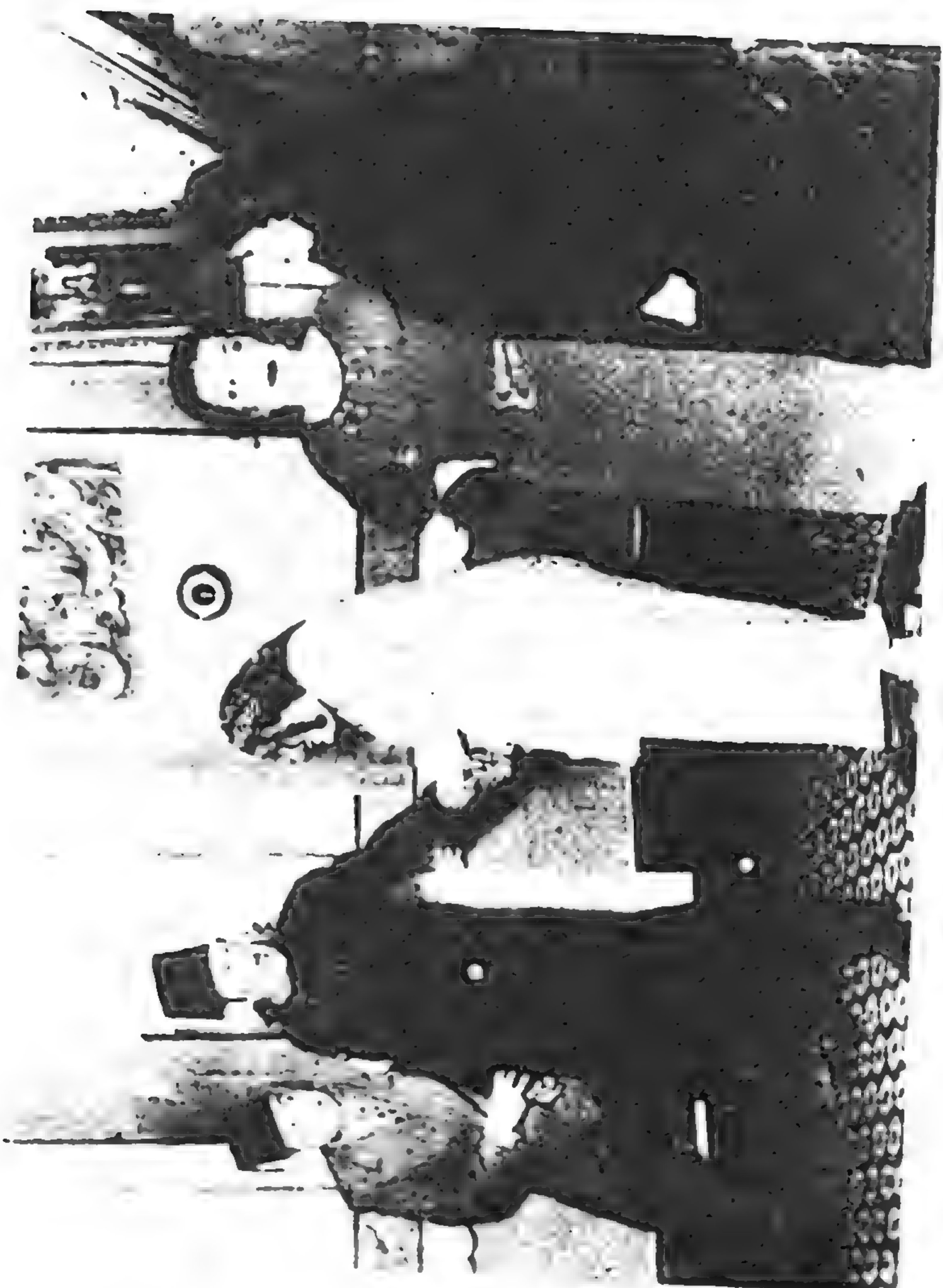
انريخاني في دور بندق ، من مسرحية « حكم قراقوش »



الريحاني في دور شحاته ، من مسرحية « لو كنت حليوه »



نجيب الريحاني : الفنان الناصح



الزهر في مرجية ٢٠ يوم و "السح" مع مي شكري والمروة



نجيب الريحاني



نجيب الريحاني و بلديع خيري



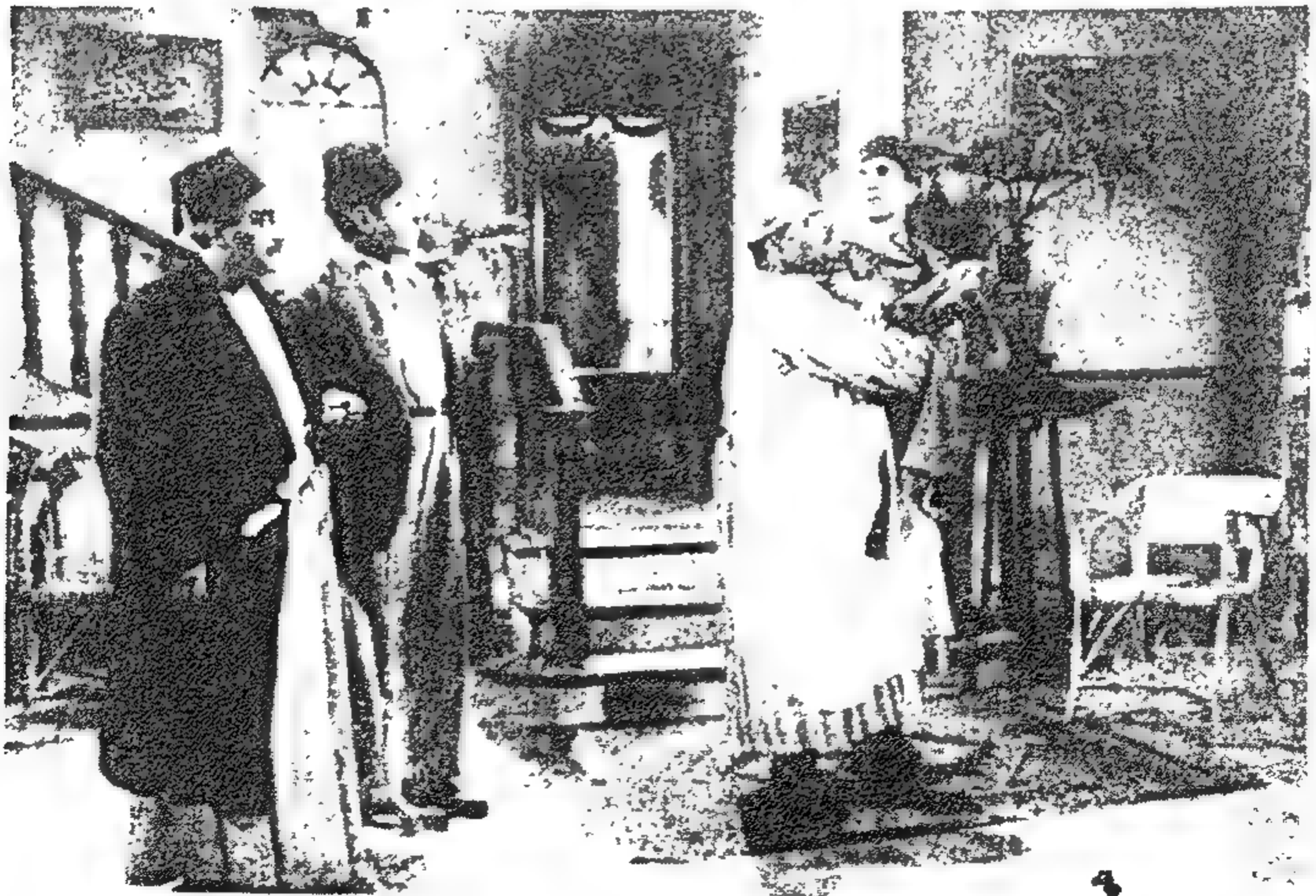
محمد كمال المصري ، وديعي شكيب ، وسراج منير ،
في إحدى مسرحيات الفرقة



پروگرام و موزیک ویدیو



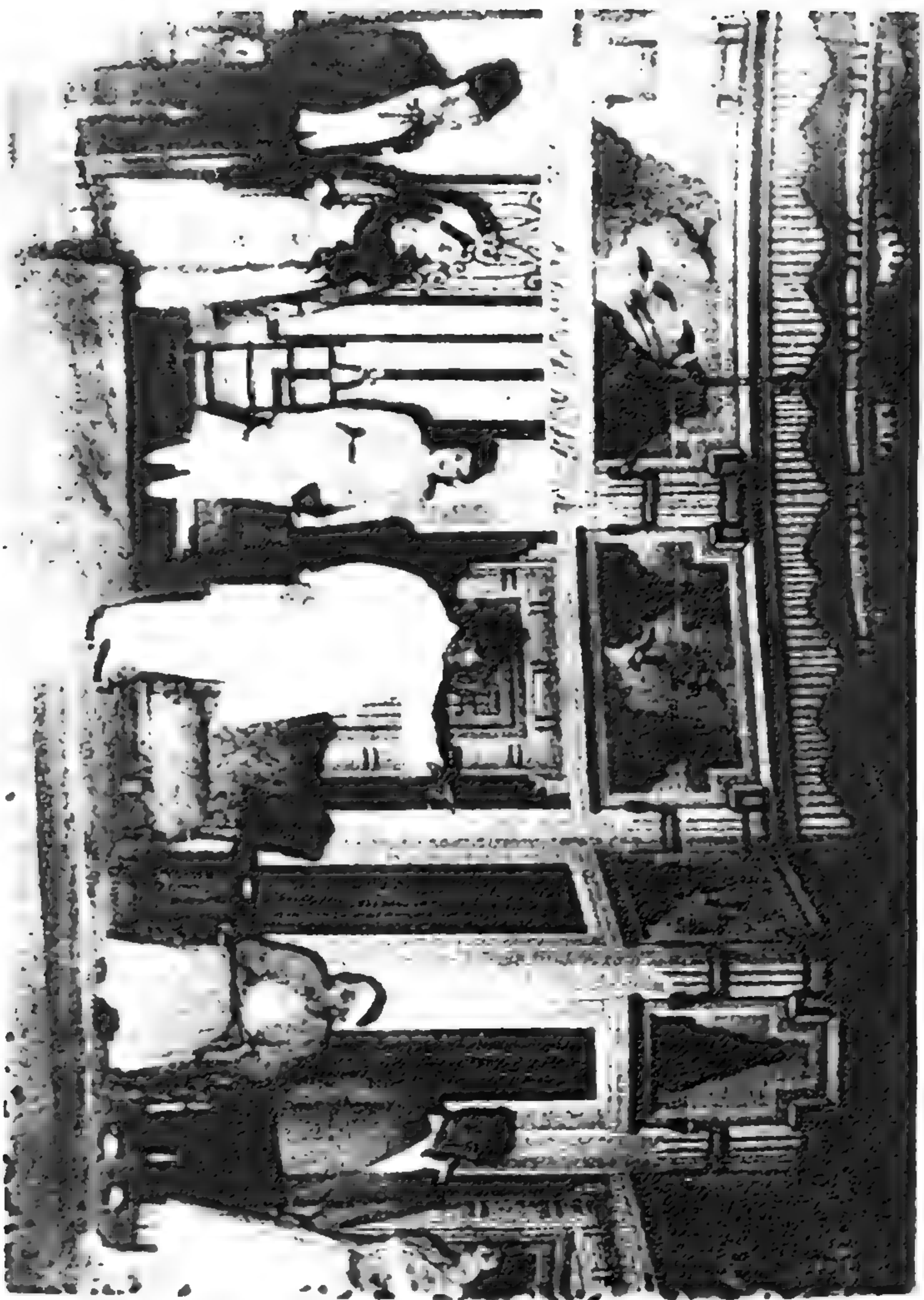
الريحاني في فيلم « سي عمر » مع عبد الفتاح القصرى



الريحاني في فيلم « سي عمر »

الريخاني وزكي طلمبات





وقت اربعه مع عادل خیری



سید حبیب فیل ورن

ويحاول أفلاطون أن يقصّ عليهم ما جرى له، فلا يزيدهم ذلك إلا احتقاراً وتشككاً . و يحاول إقناعهم - في مشهد كوميدى - لكنهم يتهمونهم بالسكر ، أو الجنون ، أو كليهما معاً . وفي هذه الأثناء يدخل « شنتوفلى » - سكرتير « جوهر » السورى - فيرجو أفلاطون بأن يقنع أسرته الساخرة بما حدث . فيفعل ، وينقلب الموقف لصالح أفلاطون ، الذى يتتهز هذه الفرصة الثمينة ليسخر بدوره من أسرته . لا يخلو هذا المشهد من شجن بالرغم من رقة كوميدياه :

فله : (وهى فى غاية الدهشة والذهول) الله ! الكلام ده صحيح ؟!

أفلاطون : لأمش صحيح . بتحلمى ! . . الخواجا شنتوفلى الى

قدامك ده خيال . . حيطه . . لوح خشب موش

بنى آدم . . والفلوس دى ما هياش ورق بنك نوت . . ورق

سجاير ، ورق عنب ، فجل . . جتكو البىلا تاس موش

واخده على الفلوس (٧٨) .

وسرعان ما يكتشف أفلاطون صعوبة إتفاق هذا المبلغ الضخم ، فيأخذ فى التردد على الملاحى الليلية ، ويأمر بزجاجات شمبانيا وكميات وفيرة من الطعام ، ولا يستخدم فى تنقلاته سوى تاكسيات ، وفى مشاهد الفصل الثالث ، يُسرق عقد فُلّة فى الكباريه . وعبثاً يحاول أفلاطون إقناع رجال الشرطة (الذين يتمكنون من العثور عليه فى نفس اللحظة) بأن العقد الذى وجدوه ليس ملكاً لفلة ، لكى يشتري لها عقداً آخر ، كوسيلة للإتفاق . . .

عامل : اتفضللى ياست هانم .

(٧٨) المرجع السابق .

- أفلاطون :** إيه هو ده ؟
- عامل :** موش ده العقد بتاع حضرتك ؟
- فله :** ورّيني ياخويا ، ورّيني . . أفلاطون ، هوه بعينه .
- أفلاطون :** ردّيه له يا وليه ، موش بتاعنا .
- فله :** موش بتاعنا إزاي ؟ هو بعينه .
- أفلاطون :** إرميه له قلت لك يا مقفله ، موش بتاعنا .
- عامل :** موش إبتاعكم إزاي ؟ . أنا شايفه والراجل بيعسلته من رقبه الست .
- أفلاطون :** برضه موش بتاعنا .
- فله :** هو بعينه يا أفلاطون ، هوه يا خويه .
- عامل :** هوه ياييه أنا ضابط الحراى بنفسى وهو خارج من الباب .
- أفلاطون :** وضبطته ليه ؟ . . وانت مالك ؟
- عامل :** مالى إزاي ؟ . . أنا بوليس سرى أنا من أول الليل مشتبه فى حركات الأثنين الأفنديّة اللى ادّعوا وهمّ داخلين أنهم من بوليس الآداب ، وهم فى الحقيقة نشالين معروفين عندنا .
- أفلاطون :** والنشالين دول موش لازم ياكلوا عيش ؟ . . تقطع أرزاقهم ليه ؟ . . تضيقّ على حرّيتهم ليه ؟ . . تبوّظ أشغال الواحد ليه ؟ . . ترجّع حساب الواحد ورا خمسة

آلاف جنيه له ؟ . . ما تبيعوش أنت وتستنفع بحقه
له (٧٩) .

ويتبين أفلاطون — بعد جهود مفضية ومحاولات فاشلة لإتفاق المبلغ المنصوص
عليه في العقد — أنه لا يزال غير سعيد . وقد عبّر عن هذا الإحساس في اعتراف
أدلى به لجوهر ، في مشهد بالفصل الرابع ، يتضمن مغزى المسرحية :

أفلاطون : ما هو ده اللي مطيّر النوم من عيني . كنت زمان أسليت
ليدي من العشاء ، واتلقّح فوق الحصيرة زى القليل لحد
المصبح ودلوقت حاطّينى فوق سرير زى مصطبة فرعون ، ومع ذلك
ما بَسْأَمَش من الليل كله ساعة واحدة . . زمان كانت
معدنى بتهضم الطوب ، النهارده ما بتهضمش الكازوزه .
غنى وبنقول غنى . . أنا ما اخبّيش عليك ، دا كان يوم
أسود نهار ما قابلتك وعملت الرهان معاك (٨٠) .

وتؤكد « قمر » — ابنة أفلاطون الكبرى التى يحبها المليونير — مغزى
المسرحية عندما تطلب من جوهر بأن يعنى أباها من الرهان :

قمر : إيوه أنت ما عَمِلْتِش العمل ده شفقة على أبويا . . أنت
جيت تعمل تجرّبة لأجل تضيع بيها وقتك وتسلى
روحك من الحمل اللي ملازم حياة واحد غنى من عينتك . .
من يوم ما نشكت أبويا من الفقر زى ما بتقول ، نرعت منه

(٧٩) المرجع السابق .

(٨٠) المرجع السابق .

صحته ، قناعته ، وداعة نفسه ، سعادته العائلية ، من يوم
ما انتشلت من الفقر وأبويا يتألم من معدته ، وأمي متسكده
ليل نهار .. أختي عينيها فتحت وشوية سيرها حايفسد ..
أخويا مرمى يدهس العالم في الشوارع ، وحاييجي .
يوم تروح حياته ضحية للطيش اللي هو ماشى فيه . .
أدى نتيجة عملك يا حضرة المليونير (٨١) .

ويلقى «جوهري» رهانه مع «أفلاطون» ويمنحه - مع ذلك - معاشاً مدى الحياة .
وأخيراً يعرض الزواج على «قمر» ، وتنتهي المسرحية نهاية سعيدة .
ويلاحظ أن «قمر» ، أنضبت شخصيات المسرحية وأقلها نفحاً فنياً ، وينبغي
أن تكون لسان حال مثالية الفقر ، لكنها توافق على الزواج من مليونير ! ،
ولا تتم النهاية السعيدة للمسرحية بالتسام شمل العشاق ، بل تتم حين يُعْفَى
«أفلاطون» من شروط الرهان ، دون أن يخسر المعاش . وبعبارة أخرى ، فإن أفلاطون
لن يعود فقيراً أبداً . وإذا كانت المسرحية تقول : إن المال يكون نقمة أحياناً ،
فهى تقول أيضاً إن الفقر مكروه . فما كان «أفلاطون» ليفكر في الانسحاب من
الرهان باختياره ، لأنه كان يسعى للفوز بالمعاش ، حتى لا يعود إلى حياته
الماضية . . لتعضه القروء . وترفضه الحمير ، ويعيش بين أسرته مستدلاً ،
ليرتدى جوارب ممزقة وينام على الأرض ويعد هذا اللبس الذي يكتنف
نهايات الريحاني السعيدة ، من الملامح المميزة لمعظم مسرحياته اللاحقة .

وأفلاطون هو الإنسان الصغير ، منظوراً إليه بعمق وواقعية نثر على بذرتها

في شخصيات سابقة ، من أمثال «حسن» و«عوف» - في الأوبريتات - الذين يشترك معهم «أفلاطون» في صفات عديدة . لكن أفلاطون أبعد ما يكون عن تهكم «ياقوت» ومراراته، إنما هو مجرد ابتكار كوميدى مثل «كشكش» . وعلى الرغم من بؤسه ، فهو إنسان مرح ، يجيد النكتة ، وساذج طيب ، يقبل على متع الحياة . لكنه ليس على وعى كامل بالظلم الاجتماعى الذى أوصله إلى هذه الحال . إنه مثل «عوف» ، عامل أمدى ، رؤيته للحياة محدودة بالمكان واللحظة اللذين يكون فيهما . . . بالملايس التى يرتديها ، والطعام الذى يأكله ، الدّراهم التى تدخل جيبيه . وعندما يرفعه الريحانى - كما فعل فى مسرحياته اللاحقة - إلى كاتب عموى غير مؤهل ، وإن كان يحسن القراءة والكتابة . . عندئذ فقط ، يستطيع أن يرى بشاعة واقعه الاجتماعى .

وقد رحب الجمهور بالنغمة المعتدلة للمسرحية ، وكان - فوق ذلك - سعيداً إذ يرى الريحانى وقد عاد إلى المسرح . وقد ساعد على نجاح العرض ، أداء بشارة واكيم فى دور «شنطوقلى» ، الذى انضم إلى فرقة الريحانى فى نفس الموسم . وكانت المسرحية تتضمن دور السكرتير الشامى للاستفادة من لهجة واكيم الشامية ، وقد كان شخصياً يتمتع بموهبة الحضور الكوميدى - على المنصة - بدرجة تلى الريحانى مباشرة . وقد دعم الريحانى فرقته بضم مارى منيب التى تخصصت فى أدوار الحماة «الثلج» ، وأسند إليها دور «قلة» فى مسرحية «الدنيا لما تضحك» . وكان أهم أعضاء الفرقة فى ذلك الوقت : فؤاد شفيق ، محمد مصطفى ، محمود رضا ، وتوفيق صادق ، وحسن فائق (الذى اشتهر بتمثيل دور المغفل) ، وجبران نعوم ، وعبد الفتاح القصرى ^(٨٢) .

وفي الفترة الباقية من الموسم ، مثل الريحاني - بدلا من «الدنيا لما تضحك» - مسرحية من ريرتواره القديم ، ثم اتفق على إحياء موسم الصيف بمسرح «لونا بارك» Luna Park الصيفي بالإسكندرية . وهناك ظلت الفرقة تعمل حتى نهاية سبتمبر (٨٣) .
وفي أكتوبر ، وقع عقداً مع الشامية الجميلة ، خضراء العينين زوزو شكيب .
وهي فتاة راقية ، دلوعة ، كانت تؤدي دور المرأة المثالية ، مثل «قمر» للفاضلة ، في «الدنيا لما تضحك» (٨٤) . على حين اتجهت أختها الصغرى ميمي - التي انضمت إلى الفرقة فيما بعد - لتمثيل أدوار المرأة اللعوب ، مثل أدوار بديعة مصابني من قبل . وفي تلك الفترة تقريباً ، انضم استيفان روستي أيضاً إلى الفرقة ، وأصبح عضواً دائماً بها (٨٥) . . . و«روستي» - كما ذكرنا - هو الذي توسط لضم الريحاني إلى كباريه «الأيه دي روز» ، وكان متخصصاً في دور الخواجا . وقد عُرف الخواجات باستغلالهم المشين للوطنيين ، بعكس السوري الذي كان يبدو بمظهر ساذج . وكان روستي - وهو مصري متألق من أصل إيطالي - يؤدي دور الخواجا بإتقان .

وقد كتب خيرى - في صحبة هذه الفرقة القوية - كوميديتين جديدتين لموسم ٣٤ - ١٩٣٥ ، أولاهما : «الشاب لما يدلع» ، رآلى اعتبرها الريحاني «كوميديا اجتماعية أخلاقية راقية» (٨٦) ، ولهذا فهي تتضمن بعض لمسات أخلاقية .

(٨٣) «فرقة الريحاني» ، مجلة الاثنين ، (١٠ سبتمبر ١٩٣٤) .

(٨٤) مجلة الصباح (٢ نوفمبر ١٩٣٤) .

(٨٥) المرجع السابق .

(٨٦) عادل شافى : « رأى الأستاذ الريحاني في الموسم التمثيل الجديد » ، مجلة

الصباح (٢٣ نوفمبر ١٩٣٧)

وتتناول المسرحية قصة باشا في الستين ، يهيم بفتاة في العشرين ويحاول إغراءها . وتسخر المسرحية من حماقة الشيوخ الذين يتعلقون « بهوى الشباب » . وفي نهاية الأمر ، يتبين للبasha خطؤه ، ويزوج الفتاة لابن أخته ، الذي كانت تحبه . وقد استوحى خيرى قصة المسرحية من حادثة معاصرة ، ففي ذلك الوقت ، أحب توفيق نسيم باشا (٦٠ سنة) رئيس الوزراء ، فتاة نمساوية في الثامنة عشرة تدعى « ماري هفتر » . وتعرض بسبب حبه لسخرية الصحافة^(٨٧) . ووجد الريحاني في هذه الحادثة مادة للسخرية الاجتماعية والأخلاقية استفاد منها في مسرحيته .

ويعد هذا العرض — بالإضافة إلى ما تقدم — رجوعاً إلى كوميديا الأخلاق بمعناها الواسع . بل وإلى « الفارس » أيضاً . فالمسرحية تعتمد غالباً على « البيرلسك » والسخرية عن طريق المبالغة والتهويل والسباب والعبارات الجوفاء ، لكن ينقصها حضور البديهة والفكاهة الشعبية التي تتوفر في « الدنيا لما تضحك »* . أما الشخصيات فهي عبارة عن نماذج كوميديية عامة أو كاريكاتورات . فلا وجود للبطل الكوميدي المؤلف ، بل نجد بدلاً منه شخصية مهرج اسمه « شنكل » (بشارة وكيم) ، الذي عاد الريحاني يسخر عن طريقه من الممثل التراجيدي . وربما كان الريحاني يغمز — بهذه الشخصية — الممثل بالتراجيدي المشهور جورج أبيض ، لكن من العسير التحقق من صحة هذا الرأي ، لأن شخصية المهرج أشبه بكاريكاتور عام . والمسرحية — مع ذلك — مليئة بالساتير الذي يستهدف المسرح الجاد عن

(٨٧) حديث مع المرحوم بديع خيرى .

* اقتبس الريحاني وخيرى حبه هذه المسرحية من مسرحية فرنسية بعنوان :

Miquette et sa Mère

طريق هذه الشخصية . ولا يحتاج الضحك الذى يثيره « شنكل » - كما يتبين لنا - إلى تأويلات معينة لكى يعلى من قيمته . والمسرحية - فى نهاية الأمر - تمثل عرضاً فخماً لوجهة نظر ممثل كوميدى (الريحانى) فى التمثيل التراجيدى ، وهى تسخر فى الوقت ذاته من المسرح الجاد .

ولعل المشهد التالى مثال لهذه السخرية . . يدخل الممثل التراجيدى الكبير مسرعاً إلى حانوت بقال ، ويتحدث إلى « كاملة » أخت البقال :

شنكل : (بصوت مرتفع) جيبته . عايز جيبته ، قلت لكم جيبته .

انتوما تعرفوش الجبنة ؟

كاملة : بكام عاوز حضرتك ؟

شنكل : أدوق (يمشى بطريقة فنية فى الدكان)

كاملة : اتفضل (تناوله قطعة جبنة على طرف السكين

فيلحسها بفمه ثم يتلمض ويبدى إشارة علم

(رضاء)

شنكل : زتون . . زتون أسود . عاوز زتون .

كاملة : نعم حضرتك . . .

شنكل : (بصوت مرتفع) زتون ، عايز زتون قلتك ، زتون أسود .

ما تعرفوش الزتون ؟

كاملة : بكام عايز حضرتك ؟

شنكل : أدوق ! (يمشى بطريقة فنية فى الدكان)

كاملة : اتفضل (تقدم له ملعقة كبيرة فيها زتون فيكبش ثم

يبدى إشارة علم استحسان)

- شكل : حلاوة . . حلاوة تكون حلوم .
- كاملة : ما فيش في الدنيا حلاوة حادقة . عاوز بكام ؟
- شكل : أدوق (يمشى)
- كاملة : لسه حاتدوق تانى ؟ . . النهاية ! (يأخذ قطعة حلاوة
- فيأكلها ويبدى علم الاستحسان)
- شكل : عيش . . عيش يكون طازه .
- كاملة : رغيف ، اثنين . . ؟
- شكل : أدوق !
- كاملة : تدوق العيش ؟
- شكل : يتوجد عندكم طحينة ؟
- كاملة : عليها عسل ؟
- شكل : طحينه صافية ، طحينة تنفع لوجع الصوت .
- كاملة : الصوت ؟
- شكل : الصوت لما يتوسخ ، يلزمه للتلميع طحينه . . الألياف الصوتية تحتاج من وقت لوقت لعملية تزييت ، إديني طحينة ازيت بيها صوتي . . باتنين مليم . اتفضل (يخرج من جيبه فنجال قهوة) السلطانية أميه ! (ثم يمشى بعظمة ذهاباً وإياباً في الدكان . يقع نظره على ربطة الإعلانات فيأخذ إعلاناً) إيه ؟ للغربان البيض ! . . الربطة هنا

بزيّتها ما اتوزّعش امبارح ، والإيراد ١٣٠ قرش ، وأنا
أقول الناس ليه ما جوش ؟ . . البوليس ! . . دسيّة ،
خيانة ! . . الإعلانيّون يحاربون العبقريّة . . يتآمرون
على النبوغ ، على القطنة ، على الذكاء ، على شباك التذاكر ،
على الكيس ، على الإيراد ، على الفلوس . . الفلوس ، على
الفلوس (٨٨) .

وتتاح « لشنكل » الفرصة لكي يستعرض نفسه ، عندما تدخل « بطاطا »
ابنة « كاملة » ، التي تعشق التمثيل ، وتسأله وهي ترقب غضبه :

بطاطا : إيه موش تفهمنا حضرتك ، هو جنابك بتشتغل مع الأستاذ
شنكل ؟

شنكل : أنا الأستاذ شنكل .

بطاطا : حضرتك ؟

شنكل : لحمًا ، وعظمًا ، ودمًا ، وعرقًا ، وورقًا .

بطاطا : حضرتك اللي امبارح مثلت دور « فاتن الأندلس » في
رواية « الغربان البيض » ؟

شنكل : إيه ؟ . . إنت شفتيني امبارح على المسرح ؟

بطاطا : الشاب الجميل الحليوه ، اللي كان يزرعني في وسط
الحديقة ، ويقول ا دعوني أموت ، أموت !

(٨٨) « الشايب لما يدلع » : مخطوطة معارة من بديع الرّيحاني . وكثيراً ما كان الممثل
جورج أبيض يعلن عن نفسه بأنه « ملك التراجيديا » .

شكل : هو المائل أمامك الآن ، في هذه الدكان الحقيبة ،
 أمام هذه القاذورات ، تموطه علب من السردين ، وبراميل
 من الزيتون ، ومواجير من المش . . . ويضغط على
 كبريائه ويتلمس بلملمين إثنين لحسة . . آه ، لحسة
 من الطحينة من هذه السيدة الشمطاء . لا تتزعجي أيتها
 السيدة ، هدئي روعك . إني أفهم مبلغ ما عندك من
 التأثير ، لرؤية عظيم مثلي تقذف به الأقدار إلى صعلوكة
 هي أنت ، يا بائعة التوم والبصل . . ولكنها الجماهير
 الخائنة ، الجماهير القاسية التي لا تعرف العبقرية .

كاملة : دى نايبة إيه يا ختى ؟

شكل : لو أنصف القدر ، ولو فهم الناس ، لو أدرك القوم أى
 شتكنكل من الشناكل هذا الذى يرتج له المسرح ، إذن . .
 والذى نفسى بيده ، بلجاءتني خصيصاً من الهند فيبلة
 عدة ، تحمل قدور من ذهب ، لكي أتنازل فأغمس
 أصبعي ، وأتلكحس بلحسة من طحينة الهند .

كاملة : لحسة من الهند ، والا لحسة من العباسية ؟ !

بطاطا : ياسلام يا ماما ، شايفه يا ماما الفن ؟ . . ماما الفن !

شكل : مع أن الدور اللي إنتى أعجبتى به إمبراح ، واللى كنت
 بامثله غصب عني ما هوش من أدوارى المعدودة . إنما
 تنفرجى على صبحيح في الأدوار التاريخية : لويس الرابع

عشر مثلاً ، نابليون ، يوليوس قيصر (يأخذ مقشة بيد
والبقوطى بيد) يا جنود أسبارطه ، أمامكم العدو بخيله
ورجله ، البدار البدار ! . . اسحقوها سحقاً تحت سنابك
الجياذ . مارك ، مارك أنطوان ، خذوها ضربة قاضية ..
مارك أنطوان ! . . إدينى الطحينة !

كاملة : ياخواتى ، دى حاجة تخوف .
بطاطا : بديع يا ماما ، هايل ، مدهش .
شنكل : أيتها البنية السعيدة ، أيتها الفتاة المثقفة ، أقرأ فى عينيك
بريق النبوغ ، وأرى على جبينك مسحة العبقرية الفذة ،
ستكونين يوماً ما « سارة برنار » الشرق .. إذا احتجتى إلى
نصائحي وإرشاداتي ، فها هي بطاقتي : الأستاذ شنكل ،
ممثل الأدوار المسرحية على كافة أنواعها ، حارة شق التعبان ،
الشقة السماوية .. التراس .. السطوح أحييكم أطيب تحية ،
أحييكم (يذهب بعظمة نحو الباب .. إشارة ارتداء
المعطف يلتفت نحو كاملة) الطحينة !

كاملة : (بفزع) أهيه .
شنكل : أشكرك .
كاملة : النكلة .
شنكل : احضري الليلة واخصمها من التذكرة .
كاملة : أشكرك (يصل إلى الباب ، ويضع الطحينة على

الرف ، ويأخذ من الرف علبة كبريت فيشعل بها
 سيجارة ، ويأخذ فنجال الطحينة من الرف ، وينفخ
 الدخان في الهواء)

شنكل : إيه ، دخان ، دخان ! (يخرج)^(٨٩) .

وتمضى الأحداث في مجراها الطبيعي حتى نهاية الفصل ، فتقع « بطاطا »
 في حب ابن أخت باشا ثرى واسع النفوذ (الريحاني) ، ويحبها الباشا نفسه ، هو أيضاً ،
 ويقنعها بأن تذهب إلى القاهرة حيث يساعدها على احتراف التمثيل . ويوهمها
 بأنها إذا صارت ممثلة كبيرة ، فإنها تستطيع أن تتزوج من ابن أخته ، الذى
 تقل عنه - فى وضعها الراهن - فى المستوى الاجتماعى .

وترسل « بطاطا » خطاباً إلى « شنكل » تخبره فيه بحضورها إلى
 القاهرة ، وتطلب منه أن يزورها فى بيت الباشا . وبعد وصوله ، يقدم
 نفسه للباشا قائلاً :

شنكل : أنا يا حضرة المحترم جملة أشخاص ، مجموعة فى شخص

واحد ، تشكيلة ، فاتورة ، برتينية ، بأس ، قوة ، جبن ،
 مسكنه ، عظمة ، كبرياء ، شحانة ، مرمطة ، شرابات ،
 قصور ، عيشش ، سجون ، ورد ، أزهار ، فيجل ،
 كرات ، بصل أخضر ، كاس ، طاس ، خمور ، شقة ،
 طعمية ، قرن فلقل ، ديوك ، حمام ، فراخ . .

باشا : فراخ . . بطراير والا من غير طراير ؟

(٨٩) الشايب لما يدلع .

شكل : أنا اللي هدّيت أسوار اسبارطة المنيعه ، ودخلت شاهر
سيني ، منتصر على « بركليس » الجبار . . أنا اللي خرجت
من معمة طروادة ، طاقيق ، ومطر شق ، وبوزي شبرين
لحد ما قضيت نحبي هناك ، شريد ، طريد ، ألفظ
النفس الأخير ، وأنا أعانق حصاني الأدهم ، وأهرش
بصوابي رأس قطي الغريزة زعفران ، وهي تنونو بحنو :
ناو ناو .

الباشا : الله !

شكل : أنا يا حضرة الفاضل أنا . . .

الباشا : أيوه أنت ، اتفضل . . خازوق ، ما فيش معانا حد !

شكل : أنا الصعلوك . . أنا الأمير ، أنا الفقير ، أنا الذي دخلت
بغته على الخائن « كرياكو » ، فأمسكته من عنقه ،
وبحركة عصبية أنشبت أسناني في زمامة رقبته .

الباشا : الله . . يظهر موش حاترمي على خير . . .

شكل : أظن قدرت تفهم بعد المقدمة البسيطة دي ، أنا مين .

الباشا : إيه ، سبحان الله ! . . كل ده ولا أفهمش ، هو أنا حمار ؟

بس الشيء اللي أنا باستعجب له أنا . . بختي أنا ، بختي
اللطيف ، بختي اللي في السما . . إزاي اتلسمينا على
بعض ؟ . . أهه ده الشيء اللي مجنني (٩٠) .

وليس من الصعب أن نتصور تمثيل بشارة واكيم لهذا المشهد ، فمن الواضح أن تدفق الكلمات الجوفاء ، كان يقصد به التهمك من خطائية المسرحيات التراجيدية . وبعد قليل ، يرى شنكل وهو يختبر بطاطا . ويقع هذا المشهد أيضاً في الفصل الثاني :

شنكل : ما مثلتيش قبل كده حاجة يا مدموزيل ؟ .. ما حَفَضْتِيش حاجة ؟

بطاطا : مثلت في المدرسة .

شنكل : دور إيه بقا ؟

بطاطا : دور « مرجريت » في « غادة الكاميليا » .

شنكل : عظيم . تقدرى تسمعينى شويه ، علشان أذوق طعم مواهيك .

بطاطا (تقف وتأخذ «بوز») إذن مهما فعلت المخلوقة التى سقطت
فهى لا ترتفع أبد ! .. ربما يغفر لها الله ، إلا أن العالم
يظل جاحداً .

الباشا : لا إله إلا الله !

شنكل : (في سكوت يضع رأسه بين يديه في تفكير عميق
برهة ثم يرفع رأسه) غريبة .. !

الاثنين : إيه ؟

شنكل : مواهب غريبة .. أهنيكى يا مدموازيل .. لكى مستقبل
كبير .

- بطاطا : صحيح ١٩
 شكل : في الأدوار المضحكة .
 بطاطا : الأدوار المضحكة ؟
 شكل : الكوميدي .
 بطاطا : (تبكى) كوميدي . . أنا بتاعة كوميدي (٩١) .

ويعدها شكل بأن يستند إليها دوراً في مسرحيته الجديدة « الخفافيش » ،
 التي يسخر الريحاني فيها من الموضوعات النمطية المألوفة في الميلودراما والفارس .

شكل : خفّاش وُطواط ، خفافيش وُطَاوِيط . . موضوع
 جديد . تحليل أخلاقي غريب . . الرواية أربع أشخاص . .
 الزوج والزوجة والحماة والعشيق .

الباشا : موضوع جديد صحيح ، لنسج بشوكّه .
 شكل : الزوج رجل المجتمع الراقى . الزوجة أشرف من الشرف ،
 محال تيسكّم نفسها . . ما تقعّشي بعد جهد جهيد .
 الحما امرأة بلغت السبعين من العمر ، ولسه وسططها
 ييلعب ، خليعة ، ثرثارة ، شرّشوحة . . وأخيراً العشيق ،
 رجل حساس جداً ، أبى ، يحافظ دائماً على رقة الشعور ،
 مشل أعلى في الاتيكيت . عند رفع الستار يدخل العشيق
 عند عشيقته ويستلف منها نصّ ريال !

الباشا : خسيس برضه . . ويردّهم تانى والا . . ؟
شكّل : قبلها بأربع أيام ، الزوج عند رجوعه مرة من السفر ،
 دخل أودة نوم زوجته ، وجد العشيق فى سرير مراته . .
 ومن وقتها تولّد عنده الشك .

الباشا : ده نبيه تمام ، غيره ما كانش يقلر يفهمها !
شكّل : الزوجة علشان تتخلّص من الشبهة ، تتهم العشيق أمام
 زوجها بأن تردده على البيت ماهوآش علشانها ، إنما علشان
 حمايتها . . أدى ابتداء الرواية ، وبعد كده كل شىء
 يسير على ما يرام^(٩٢) .

والمسرحية التالية فى هذا الموسم ، استعراض « الدنيا جرى فيها ايه » ، التى
 مثلت فى ٢٣ فبراير ١٩٣٥ ، وقد أحيا فيها الريحاني صيغة « كشكش بك » .
 إن « كشكش بك » يذهب إلى القاهرة مع صديقيه القديمين : « زُعرب » (وكان يؤديه
 عبد اللطيف المصرى مبتكر هذا الدور) ، والشيخ ينسون (بشارة واكيم) ،
 لمشاهدة هذه المدينة الكبرى . وتمضى الحبكة فى طريقها المألوف ، ويعود « كشكش »
 مع صديقيه إلى « كفر البلاص » نادماً تائباً^(٩٣) . وبالمسرحية مشاهد كثيرة
 مقتبسة من الاستعراضات القديمة . وهى تحتوى — مثل تلك الاستعراضات — على
 نيمر راقصة ، وأغانٍ ومونولوجات . ومع ذلك فقد عولج الموضوع بجدية ،
 ذلك أن الريحاني تناول قصة « كشكش » من زاوية أخلاقية .

(٩٢) المرجع السابق .

(٩٣) « الدنيا جرى فيها ايه على مسرح برنتانيا » ، مجلة الصباح ، (٨ فبراير

وقرب نهاية فبراير ، مرض الريحاني أثناء العرض . وعندما علم الجمهور أن تقودهم سترد إليهم ، أصروا على مواصلة العرض^(٩٤) (بدافع من حماسهم الشديد للريحاني) . واستمر الريحاني في تمثيل دوره في تلك الليلة . لكن الفرقة توقفت في الأيام التالية ، حتى شهر مارس^(٩٥) . ولما استرد الريحاني صحته ، قدم هاتين المسرحيتين في جولة بالأقاليم^(٩٦) .

وعندما انتهى الموسم في شهر مايو ، تنفس الريحاني الصعداء . فقد كان موسماً مرهقاً للغاية ، برغم النجاح العظيم الذي حققه . وكان الريحاني في أشد الحاجة لأن يستجمع قواه . ويشير الموسم – الذي تلا ذلك – إلى اقتراب الريحاني من قمة تطوره . ففي ذلك الموسم ، أخرج مسرحيته الكبيرة « حكم قراقوش » ، التي أقام فيها توازناً محكماً بين نزعتة الأخلاقية وكوميدياه .

(٩٤) مجلة النيل (٤ فبراير ١٩٣٤)

(٩٥) « ختام الموسم » مجلة المصور (٣ مايو ١٩٣٥) .

(٩٦) مجلة النيل (٤ فبراير ١٩٣٤)

الفصل الثامن

الفنان الناضج (١٩٣٥ - ١٩٣٩)

يرجع تاريخ النضج الفني لكوميديات الريحاني إلى عام ١٩٣٥ . ثم قُدِّر له أن يتوقف عن الابتكار في الأربعينات ، فتحول يقصر جهده على إتقان فنه وإجادته . ويذكرنا الريحاني في هذه المرحلة بموليير في مرحلة الابتكار الأخيرة . وكان الريحاني يتمتع — مثل مولير — بحسٍّ أخلاقي ومنطق سليم ، وموهبة في رسم الشخصيات . وهو يقيم ، في سني نضجه ، توازنًا بين مذهبه الخلق وفنه . فإذا ينزعه الأخلاقية في « الجنيه المصري » ، يفسح المجال للتهكم الرقيق في « حكم قراقوش » (١٩٣٥) « وقسمي » (١٩٣٦) ثم « حسن ومرفص وكوهين » (١٩٤٣) .

وتعكس رؤية الريحاني الأخلاقية — كما تبلورت في تلك الفترة — تطور نظره البسيطة ودغمها . فالريحاني يؤمن بما جُبل عليه الإنسان من طيبة ، ويدرك في نفس الوقت ما طُبِعَ عليه المجتمع — وعلى الأخص مجتمع المدينة — من شر وفساد . فالإنسان نقي بالطبع ، لكنه ما إن يقرب من حياة المدينة حتى يفقد نقاءه . وقد كانت هذه تيمة « كشكش بك » . ومنذ ظهور « كشكش بك » ، مرَّ المجتمع بتغيرات سريعة . . . حتى « الأخيار » فقدوا براءتهم خلال هذه التغيرات التي توالى على المجتمع ، ولتى أحسَّ الريحاني بالعجز أمامها .

بذلك تقف مسرحيات الريحاني شاهدة على صراعه الداخلي بين المثالي

والمنتهك . . هذا الصراع الذى فرضته بيئته الاجتماعية . . فنحن نجد - فى أساس جميع كوميدياته الناجحة - مخططاً أخلاقياً على الطبقة المتوسطة . وقد رأينا - فى الفصول الأولى - كيف تمت البرجوازية فى تلك السنوات ، نتيجة لانتشار التعليم من جهة ، والتوسع فى إقامة الصناعات من جهة أخرى . وحتى عام ١٩٣٠ ، كانت غالبية بيوت الصناعة المصرية ملكاً للأجانب ، ولكن المصريين أخذوا - بعد عام ١٩٣٠ - يملكون العديد من المنشآت الحديثة . وقد أدى اتساع رقعة المستهلكين الوطنيين للسلع الحديثة ، إلى تنمية نشاط التجار والمالين المصريين ^(١) ، الذين كونوا مع رجال الصناعة طبقة غنية .

وقد ازدهرت هذه الطبقة الموسرة وكبرت خلال الحرب العالمية الثانية . وفى تلك الأعوام ، أدّت الأزمات والتشريعات الاقتصادية إلى ازدياد فرص الكسب السريع ، وتفشّت السوق السوداء والأساليب الانتهازية ^(٢) . فسرعان ما أثرى بعض الناس عن طريق هذه الأساليب . لذلك أصبحت طبقة الأغنياء المحدثين هدفاً لهجوم الريحاني فى المسرح .

ولقد كان محدثُ الثراء دائماً هدفاً للسخرية فى أى مجتمع ، إذ أن حماقته وابتذاله يثيران الضحك فى العالم كله . لكن الريحاني يقطع شوطاً بعيداً فى انتقاده للأغنياء المحدثين ، إذ كان يأخذ على تلك الطبقة تبسّئها القيم المادية ، فكان أفرادها يعدون الحصول على المال أهم من أى شىء آخر . وفى سباق المصالح المادية ، أهْدِرَت القيم الإنسانية والكرامة الإنسانية . لهذا كان النجاش حليف من هم أكثر جشعاً ودهاء ... ونتيجة ذلك هى إثراء قلة من السكان ، على حين تزداد

(١) Nadav Safran, *Egyptin Search of Political Community*, p. 183.

(٢) المرجع السابق ، صفحة ١٨٥ .

الأكثرية البائسة فقراً . وقد تحمّس الريحاني لقضية الفقراء ، وهو الذى كان فقيراً ذات يوم . وكان الدور الذى يؤديه فى هذه المسرحية ، يمثل الإنسان الصغير الذى يتمى — من الوجهة المادية — إلى أسفل السلم الاجتماعى ، لكنه يتمى بأخلاقياته إلى الطبقة المتوسطة . والإنسان الصغير هو موظف الحكومة ، وكاتب الحسابات ، والمدرس ، أعنى آلاف المؤهلين الذين وجدوا أنفسهم فريسة للبطالة فى الثلاثينات ، بسبب الأزمة الاقتصادية العالمية^(٣) .

ولقد امتُهِنَت كرامة هؤلاء الناس تحت وطأة النجاح المادى : فكل إنسان فقير لا يساوى شيئاً . . لكن الفقراء لم يكونوا كذلك عند الريحاني . ففى رأيه أن ضحايا المجتمع يتمسكون بالقيم المعنوية الأصيلة . وإذا كانت هذه القيم توجد فى أى مكان ، فإننا نجدُها عند أبطاله الجدد ، « بندق » و « تيسير » و « تحسين » و « عباس » ، ولولم يكونوا أوفياء دائماً لمثلهم ، إذ أنهم يجدون — هم الآخرون — سعيًا وراء الربح السريع ، كلما استطاعوا ذلك . . ويُعَدّ مشهد الرشوة فى مسرحية « لو كنت حليوه » — الذى يدور بين كاتين قبطيين — تعرية لاذعة وإن تكن إنسانية ، لهذا الفساد المحدود .

ومع ذلك ، فلا جدال فى أن صغار الموظفين من كتبة ومدرسين كانوا مستغلّين من أصحاب الرتب الكبيرة ، أو من فئة أقل أهمية ، من أمثال « حسن » و « مرفص » و « كوهين » . ويصف أحد الكتاب حال هذه الفئة بقوله ، « المجتمع يقوم على الأنانية وهو بذلك يشجع على التفاق ، والاهتمام بالمصالح الشخصية ، والرشوة ، وإفساد الخلق »^(٤) . وهناك نسبة كبيرة من هؤلاء المظلومين ، ازدادت

(٣) المرجع السابق ، صفحة ١٩٨ .

(٤) المرجع السابق ، صفحة ٢٠٢ .

أحوالهم سوءاً بين عامى ١٩٣٠ - ١٩٥٢ ، وهى سنى الأزمات الاقتصادية التى تعاقبت على مصر^(٥) . كذلك ساءت أحوال تلك الفئة بسبب تركيب المجتمع المصرى : فإلى جانب قوة البرجوازية الصاعدة - والمؤلفة من رجال الاقتصاد والصناعة - كانت توجد قوة كبار الملاك الزراعيين ، التى يصفها أحد المؤرخين بقوله : « لقد عكست هذه الفئة مصالح الإقطاع فى السياسة الاجتماعية . وبسبب أنانيتها وحرصها على مكاسبها الشخصية ، أصبح منافسوها قلة معدودة فى الأزمنة الحديثة »^(٦) فن بين ستة ملايين وأربعمائة فدان ، كانت نسبة عالية منها ملكاً لوزارة الأوقاف (هذه المؤسسة التى تعرضت لتهمكم لاذع فى مسرحية « لو كنت حليوه ») وكانت ٤ : ١٢ فقط ملكاً للمليونين ونصف مليون من صغار المزارعين . وكان معظم الفلاحين يستأجرون من المالك الأرض التى يعملون بها ، بل يحار مرتفع جداً . وهذا ما تسخر منه مسرحية « استنى بختك » . . . يضاف إلى ذلك أن المستهلكين وأبناء الطبقات الصغيرة كانوا يتحملون عبء الضرائب ، ولم يكن يُسمح لهم بالاحتجاج إذا أرادوا ، برغم إباحة هذا الأسلوب للاتحادات الصناعية .. فقد كان الإقطاعيون يعدون إقامة اتحادات زراعية تمثل عدواناً جنائياً^(٧) .

وعقب الحرب العالمية الثانية ، اشتدت وطأة الكساد الاقتصادى ، وازدادت أخطاره بسبب التضخم المالى . كما ساءت أحوال البلاد السياسية والاجتماعية - إلى أبعد الحدود - فى أواخر الثلاثينات ، وهى الفترة التى بلغ الريحانى فيها قمة إبداعه الفنى . . . وقد اندمج الريحانى فى عملية إظهار عيوب المجتمع ،

(٥) المرجع السابق ، صفحة ١٩٨ .

(٦) المرجع السابق ، صفحة ١٩٨ .

(٧) المرجع السابق ، صفحة ١٩٦ .

ليس عن طريق الموعظة كما فعل في مسرحياته المبكرة ، بل عن طريق رؤيته العميقة للإنسان الصغير . إذ كان تصور الريحاني له قد نضج ، وأخذ يبرز في هذه الكوميديات الأخيرة ، ليس كمجرد معالجة واقعية لظاهرة اجتماعية ، بل كصورة فنية سيكولوجية .

وقد تطوّرت «فارسات» **الفصل المضحك المبكرة** — بأقنعتها الجامدة وشخصياتها النمطية — إلى كوميديا واقعية للشخصية . وكانت أقنعة الريحاني الحية مستوحاة من وجود ممثلين أحياء ، رُسمت لهم وفُصّلت عليهم . فالشامي — مثلاً — الذي كان نموذجاً مألوفاً في **الفصل المضحك** ، يصبح بشارة واكيم ، الممثل . . فكان بشارة يحيا في هذا القناع الهزلي ، وكان القناع يمدّه بقوامه الفني . وقد اكتسب « الشامي » مزيداً من الحيوية من خلال علاقاته بسائر الشخصيات . كذلك اتخذ النمط مكانه في بيئة واقعية اجتماعية ، واتخذ طابعاً إنسانياً باتصاله بالحياة الواقعية . وكان من الطبيعي أن يمثل الريحاني — بطل الفرقة — دور الشخصية الرئيسية في هذه الكوميديا الناضجة ، وأن تمثل أدواره سيرته السيكولوجية .

وبطل هذه الكوميديات ، هو جماع سيكولوجية الإنسان المصري العادي ، الذي يجد نفسه لعبة في يد القدر أو الحظ ، فيتمسك بإيمان ساذج بدائي بمترج بإيمانه بالقبال . وهذا البطل يعشق الحياة ومباهجها باعتدال . وهو عميق في انفعالاته وعاطفته ، مثالي وعمل . . ثم إنه — في نفس الوقت — « فهلوى » وأبي كريم . وبرغم أن هذه الشخصية ترمز لرجل الشارع ، فإن روحها هي روح الريحاني . والفنانون الكوميديون الذين منحوا من ذواتهم الشخصية لابتكاراتهم الكوميديّة كثيرون ، منهم — على سبيل المثال — مولير في « السِست » Alceste ، « وشابلن » في فيلم « الصعلوك » The Tramp وكانت الشخصية التي مثلها الريحاني هي . . ذاته .

وقد انصهر الريحاني في دوره تمامًا ، فأعطاه الدور ذاته كما أعطاه الريحاني من ذاته . ولما كان الريحاني يعتقد أن المجتمع والناس قد أساءوا معاملته ، فقد كان يرى في نفسه مسيحاً اجتماعياً معذباً^(٨) . وفي كوميدياته الناضجة ، يظهر الإنسان الصغير مضطهداً مستنداً لا من رفاقه ومعذباً على الدوام . ويظهر هذا الإنسان تحت أسماء وصور مختلفة ، لكنه يحتفظ بنفس الشخصية دائماً ، مندرجاً في مواقف مختلفة حيث يصبح هدفاً للمتهمة والاضطهاد ، ويتعرض لقهر الأغنياء وأصحاب السلطة الذين كانوا يتحكمون في المجتمع المصري . . ويقع - تبعاً لذلك - فريسة للدجالين والمنافقين والأنانيين . ونراه يتحمل آلامه على طريقته الخاصة ، بالنكتة والدعابة . وفي هذا المنحى ، يكمن سر جاذبيته ومعدنه المصري الأصيل ، فإن إحساسه بالفكاهة هو أيضاً البلم الذي يداوى به روحه وكبريائه الجريح . ويظل يعاني آلامه بصبر ، على حين يستمر المجتمع في اضطهاده .

ولحسن الحظ ، لم ينسق الريحاني أو يستسلم لمشاعر الحسرة . فهو لم ينس قط أنه فنان كوميدى ، ولهذا ظل البطل المؤمى شخصية كوميدية . وهو ساخر ومهزج في آن واحد ، إنسان معتدل ومثل كوميدى . إنه يرمز إلى المهرج التقليدى الذى يحبه فلاحو القرية في ليالى السمر ، حيث يتم اختيار أحدهم ليكون هدفاً لسخريتهم واستهزائهم . ويختار كبش القداء هذا لما يعرف عنه من مرح وبراعة في التهريج . إلا أن هذا المهرج لا يكون مهزجاً حقاً ، بل يؤدي دور المهرج بوعى ووضوح ، ويتقبل تهكم الفلاحين واستهزاءهم بسخرية . والواقع أن الفلاحين يرون أنفسهم في شخص هذا المهرج ، فهم حين يهزأون به إنما يهزأون بأنفسهم .

شخصية الريحاني - مثل مهرج ليالى السمر الريفية - ليست إلا شخصية

(٨) لقاء مع بديع الريحاني .

مهرج متنكر وهو - في نهاية التمثيلية - يرضخ للواقع ويتقبل المجتمع كما هو . وهذه التمثيلية أشبه بلعبة يجب أن تنتهى . هنا لا تتصرف قيم المهرج السامية ، بل إن قيم المجتمع هي التي تسود . وكما يقول أريك بنتلى Eric Bentley في كتابه « حياة الدراما » Life of the Drama : « الخادم في نهاية الأمر ، هو أيضاً مهرج : فالقارس والكوميديا يشهدان دائماً بأن مهارات الخادم لا توصله لشيء بل إن اجتهاده - الذى ينم عن مقلدة - لا يعنى في النهاية سوى ثروة »^(٩) . وتقتصر شخصية الريحاني - بصفته مهرجاً وتابعاً . . في مسرحياته - على فضح المجتمع . لكن حلمه بتغييره لا يتحقق أبداً .

وهذا ما يمكن أن يفسر لنا « النهايات السعيدة » المفتعلة غير المنطقية ، لكوميديات الريحاني . وما كان الريحاني يؤمن « بالنهاية السعيدة » ، بل كل ما في الأمر أنه كان يلتزم بتقاليد الكوميديا . ويتضح لنا ذلك من أن الفصل الثالث في مسرحياته كان دائماً أقصر الفصول وأضعفها . فبينما يمتاز الفصلان الأولان - لاسيما الثاني منهما - بالطول ودقة الكتابة ، نجد أن الفصل الثالث لا يضيف شيئاً سوى ربط النهايات المفككة بأسلوب شبه مرتجى . « وهذه ليست بالضرورة طريقة سيئة في كتابة مسرحية كوميدية »^(١٠) ، كما كتب والتر كير Walter Kerr ، في كتابه « التراجيديات والكوميديات » Tragedy and Comedy . ومع ذلك ، تبقى الحقيقة . . . وهي أن الفصل الثالث - عند الريحاني - غير مترابط . فالزواج ، الذى تختتم به الكوميديا عادة ، قد يتم حين يجعل البطل يتزوج البطلة - مثلاً - دون أن يبادلها

(٩) Eric Bentley, *The Life of the Drama* (New York : Atheneum, 1964,) p. 66

(١٠) Walter Kerr, *Tragedy and Comedy* (New York : Simon and Schuster, 1967), p. 66.

الحب في أثناء المسرحية . وفي الفصل الثالث من «حكم قراقوش» ، لا توجد قط مشاهد غرامية بين الأميرة «وبندق» . وبرغم علمنا بأن «بندق» مغرم بها ، لانجذب أية إشارة توحى بأنها تبادله حبه . وعندما تكتشف - في نهاية الفصل الثالث - أنه إنسان من العامة ، ترفض الزواج منه . وبينما يساق بندق إلى المشنقة ، تعود الأميرة إلى الظهور - في الدقيقة الأخيرة من المسرحية - وتخبر السلطان بأنها ستزوج «بندق» برغم كل شيء ، لمجرد أنه إنسان طيب . هذا التحول المصطنع في الحبكة - الذي كان من الممكن تجنبه ، لو أن الريحاني أتاح للعاشقين فرصة الظهور في بعض المشاهد المتقدمة بالمسرحية - قد أقحيم لا شيء سوى إنقاذ بندق من الموت ! وتكتمل النهاية السعيدة ، لكن تأثيرها هو نفس تأثير «النهاية المفتعلة»

Deus ex machina

ولا تعتمد الحبكة الريحانية - مثل الحبكة «الأريستوفانية» - على شئون الحب وأقداره ، بل إنها تتناول صراع البطل مع المجتمع وتأثير المال ، مع الفقر ومساوئه ، مع بيئة تناصبه العداوة ، مع الحظ والقدر ، مع عجز الإنسان أمام هذه القوى جميعاً . ويرجع التهمك الأساسي مما يسمى بالنهايات السعيدة - في مسرحيات الريحاني - إلى أن البطل يحمل بعض خصائص المجتمع الثرى الذي ينظر إليه بازدراء . فيكافأ في نهاية الأمر بالمال والمنصب . وفي مسرحية «قسمتي» ينال البطل «تحسين» - في نهاية المسرحية - مبلغاً كبيراً من المال ويظفر بمنصب هام ، ويفتح الذي كانوا يضطهدونه ذات يوم أذرعهم له ، ويتزوج من امرأة ثرية مشهورة . وهذا هو البطل الذي يحتقر القيم المادية للمجتمع !

ويعرف والتركيب الطبيعة المبهمة لهذه النهايات السعيدة ، تعريفاً كاملاً حين يقول : «إن النهايات السعيدة للكوميديا ، ليست أكثر من محض

ادعاءات ، بل — أكثر من ذلك — إنها خدع . وتتمثل طبيعتها الحقيقية : المهادنة والاستسلام ، والشك وإنشاء الظن في جميع الأطراف ، وإامتهان الكرامة ، وتذكير الناس دائماً بأن الانتصار لا يغير شيئاً ، وأن المحتال سيظل محتالاً . هذه هي العناصر الضرورية للنهايات السعيدة للكوميديا » (١١) .

وبالرغم من جو الكآبة والاستسلام المخيم على مسرحياته ، فقد كانت نغمة الريحاني مرحة فكّية . فالساتير الحاد ، والتهكم اللاذع المر ، يشع — عادة — المرح والفكاهة الممتعة حتى في المواقف المؤثرة . وأحياناً يختنق ويتحول بقوة إلى الفارس المحض . عندئذ تتحول الابتسامة إلى ضحكة رنانة . وتترلق الكوميديا الراقية إلى أساليب الكوميديا الهزلية . هذا هو شأن الكوميديا الرومانتيكية الراقية مثل « حكم قراقوش » . « علينا أن نتذكر — إذن — أن الكوميديا تأتي بعد التراجيديا ، أعني أنها تأخذ مكانها في الجانب الآخر من اليأس » (١٢) .

ويلاحظ أن كوميديات الريحاني الراقية تحتوي على عناصر هزلية كثيرة ، ومع ذلك فإن كوميديا المواقف — التي سيطرت على الفارسات والأوبريتات المبكرة لم تعد غاية في ذاتها ، إذ أصبحت حيكاته ، مثل شخصياته ، واقعية ولم تعد الأولوية للحبكة — كما كان شأنه من قبل — إنما صارت خيطاً يربط بين المواقف والمشاهد المتتابعة . وفي الواقع ، يمكن تتبع حبكة رئيسية تتكرر في كوميديات الريحاني في هذه المرحلة .

(١١) Kerr *Tragedy and Comedy*, Pp. 78-79.

(١٢) Bentley, *Life of the Drama*, p. 298.

وفي هذه الحبكة النموذجية، يمثل البطل محوراً وعنصر الربط بين خيوطها. وتقوم أحداث المسرحية بمهمة كشف جوانب شخصية البطل. أما بيئة الرواية فهي عبارة عن مجتمع ما، سواء كان بيت باشا، أم متجراً أم مكتب محام، أم مقهى. ويقوم بناء المسرحية على نسق روائى يفيد في تسلسل الأحداث، التى تصوّر نموذجاً متكرراً للبطل الذى يغيّر القدر مجرى حياته. وعندما تبدأ المسرحية، تراه إنساناً فقيراً، حتى إذا حانت نهايتها يصبح فى عداد الأثرياء. والأحداث التى تتخلل المسرحية تظهره أولاً فى فقره، مستغلاً مستذلاً فى بيئة هى نفسها تدعو للسخرية. ثم تظهره غنياً، لكنه غير سعيد، لأنه يتبين أن المال لم يمنحه السعادة. هذه هى القصة فى «الجنيه المصرى»، و«الدنيا لما تضحك»، و«قسمى»، «استنى بختك»، و«حسن ومرقص وكوهين» ومسرحيات أخرى.

وتنال السخرية من البيئة نصيبها من الاهتمام، مثلها فى ذلك مثل الشخصية المحورية. فى مسرحية «استنى بختك» يبدأ الحدث بساتير فكه من «باشا» غنى منحّل، وفى «قسمى» تهزأ المشاهد الأولى من «باشا» مثله، وفى «حكم قراقوش» يقتصر الحدث على عرض نواحى الفساد فى مصر تحت «حكم قراقوش». وجميع هذه المشاهد الاستهلاكية تضى على بيئة البطل جواً واقعياً وساتيرياً، وتمهد لظهوره على المنصة. وفى «حسن ومرقص وكوهين»، تصوّر المشاهد الأولى جوّ العمل فى محل الشركاء تصويراً ساتيرياً، وتعطينا فى الوقت نفسه — فكرة عن «عبّاس» (البطل)، إذ يتحدث شركاؤه فى المحل عن الأخطاء الناتجة عن شروده الذهني، مما يحملنا على أن نبسم ونتطلع بشغف إلى دخوله. فما يكاد يظهر، حتى تنفجر ضاحكين، بل قبل أن يتحدث.

ويساعد على هذا، أن أول ما يلتفت أنظارنا فيه هو مظهره المضحك . إذ يرتدى سرة مفرطة الطول ، وسروالا واسعاً ، حتى لتساءل ، أتراه استعارهما ؟ . . ربما . وفي الفصل الأول من مسرحياته يثير مظهره هذا—بالإضافة إلى شخصيته—سخرية صاحب العمل ، أو رئيسه ، أو سكرتير متعجرف أو حتى الخادم : وهو يتعرض في « حكم قراقوش » للسب ، حتى في أثناء دخوله إلى المنصة . وترداد الأمور تخرجاً ، وتبدأ الصراعات الأساسية في المسرحية ، مما يترتب عليه تعقد الحدث . وفجأة يطرأ تحول في الموقف ، على أثر تدخل الحظ أو القدر ، فيصبح البطل نفسه ملكاً أو سلطاناً ، و يربح تذكرة يانصيب ويثري . وبذلك يودع عهد الشقاء .

والآن تُسلَّط الأضواء على تأثير المال في شخصيته وفي علاقاته بسائر الناس . وهذا هو عادة عصب الفصل الثاني . ثم يأتي مشهد آخر ، تصفه لنا فيه إحدى الشخصيات ، وكيف أصبح في حياته الجديدة : عندئذ يظهر على المنصة ، ونشاهد هذا التحول بأنفسنا .

لكن ثمة تعقيدات جديدة تنشأ بسبب بيئته الجديدة . فهو يصطدم بالمجتمع باعتباره ثرياً ، كما كان يصطدم به وهو فقير . وتصور ذروة المسرحية هذا الصدام في أعلى درجاته . . ففي ذروة « قسمتي » — مثلاً — يوشك « تحسين » أن يقتل بيد « فاتن » ، الذي أغضبه منه الطريقة التي سلكها كسلطان . وفي نهاية « حكم قراقوش » يساق « بُندُق » إلى الموت .

وتستمر التعقيدات في الفصل الثالث ، إلى أن تُحل من خلال حيلة مفتعلة.. وربما يتدخل الحظ أو القدر مرة أخرى . ففي « قسمتي » ، يرسل السلطان الحقيقي إلى تحسين برقية يبلغه فيها بمنحه ثروة كبيرة وتعيينه

فى منصب خطير بالبلاط مكافأة له . وما دام البطل الكوميدى قد أصبح ثرياً ، فإنه يستطيع أن يتزوج بطة ثرية من أسرة عريقة . وعندئذ تتجمد الحكمة .

وهذه الحكمة النموذجية حافلة بكوميديا لفظية جيدة . ومن أبرز ملامح البطل نكاته اللفظية ، فعباراته مليئة بالتوارد والقوافى والتورية ، والمشاهد غنية بالإجابات المستملحة وألفاظ السباب المقذرة . وفى مسرحيات الريحانى المتأخرة ، تقل النكات الناضجة الطريفة ، وتأخذ مكانها تلميحات محبة مأكرة . وهذه المسرحيات مكتوبة بالعربية الدارجة على كافة المستويات ، بالاستعانة بمختلف المصطلحات واللهجات والاستعمالات اللغوية : لهذا ينبغي أن تتحدث كل شخصية بأسلوبها فى الحياة العادية ، لا سيما أن الكاتب يدرك ما بين لغة الغنى ولغة الفقير من فروق . ولا شك فى أن اللغات الرقيقة تكسب لغة الحوار رونقاً ، وتلونها ، وتنوعها ، وتمدها بمصدر هام من التأثير الكوميدى . وكم أضحكت لهجة « كشكش » بك الريفية التلقائية آلاف القاهريين فى العشرينات ، كما أضحكت لغة « تحسين » الجماهير فى الأربعينات ، وهى لغة ساكن المدينة طلق اللسان التى تميل إلى التهم ، وتتلاعب بالأمثلة والتشبيهات ، وتحفل بالمبالغات والشتائم الوقحة . وفى كلتا الحالتين ، نجد أن أقوال هاتين الشخصيتين تتفوق على أفعالهما ، وأن الحوار أهم من الحدث .

ولا تعكس « حكم قراقوش » - مسرحية الريحانى الأولى فى تلك المرحلة - التوترات الاجتماعية التى كانت تهز المجتمع المصرى وحدها ، بل تعكس أيضاً الاضطرابات السياسية المصاحبة لها . وتعود « حكم قراقوش » - بشكل عام - مسرحية سатиيرية عن الاستبداد السياسى . فهى تسخر من قواد - ملك مصر إذ ذاك - وحاشيته ، وخاصة رئيس الوزراء إسماعيل صدقى ، الذى تولى منصبه

عام ١٩٣٠. ، وقضى على النظام الديمقراطي تمامًا ، فألغى الدستور واستبدل به دستوراً آخر ، وأطلق يد الملك ، وعدّل النظام الانتخابي وأخضعه لرقابة صارمة . وباختصار ، كان حاكماً مستبدّاً ، حرم البلاد - في أثناء توليه الوزارة حتى عام ١٩٣٣ - من أى مظهر للحياة البرلمانية أو الديمقراطية . ولم تكن الأحزاب المتشاحنة تجرؤ على الثورة ، خشية أن يؤدّى ذلك إلى مزيد من التدخل البريطاني .

وهكذا أصبحت البلاد ممزّقة بين الملك ورئيس الوزراء والإنجليز ومختلف الأحزاب ذات المطامع السياسية . ومنذ عام ١٩٣٠ إلى ١٩٥٢ ، كان الملك وحكومته منغمسين في الصراع على السلطة ، متناسين شقاء الجماهير ويومسها . ومن تلك الشقة الهائلة - التي كانت تفصل بين الحاكم والمحكوم - ولّدت الفكرة الأساسية للمسرحية « حكم قراقوش » .

وتشبه حبكة « حكم قراقوش » حبكة أوبريتات ألف ليلة وليلة - مثل : « لو كنت ملكاً » ، و « ياسمينه » ، و « نجمة الصبح » - من حيث إنها تحكى قصة «بُندق» . وهو إنسان فقير سيئ الحظ ، يجد نفسه - بتدخل من القدر - في قصر السلطان ، حيث يؤدى دور الحاكم لفترة قصيرة . إلا أن «حكم قراقوش» ، تختلف تماماً في تأثيرها عن هذه الأوبريتات . فهي ساتير واقعية ، مشبعة بأفكار وأساليب فنية ، تسموبها إلى مصاف الكوميديا الراقية . والمسرحية لا تشتمل على رقص وأغان ، ولكن المعالجة التاريخية البارة كانت تدعم واقعية المسرحية وتؤكد طابعها المحلي .

وتجرى أحداث المسرحية في أثناء حكم « قراقوش » ، الذى عينه صلاح الدين

الأيوبي حاكماً على القاهرة ، في القرن الثاني عشر (١٢) . وتناسب هذه الخلفية التاريخية ساتيرية الريحاني ، لأن عبارة « حكم قراقوش » تعد كنايةً مصرية شائعة عن الاستبداد السياسي .

وقد كان الملك فؤاد غير مصري — مثل قراقوش — إذ كان تركياً ، وكان يعيش في عزلة تامة عن الشعب . ويعكس الريحاني استياء الشعب من الملك ، حين يصور « قراقوش » في هيئة حاكم قاس ، فقطّ مستبدّ إلى حد قوله « لم يخلق قط الكائن الذي يستطيع أن يتحدى سلطة قراقوش وإرادة قراقوش » ، ولما كان فؤاد أجنبيّاً ، فقد جاء حكمه المستبدّ أشد مهانة . ويسخر الريحاني من الملك حينه يقارن بين سلوك البلاط الملكي المتعجرف المتككّف ، الذي يتنافى مع الطابع القومي ، وبين أصالة وبساطة البطل ابن البلد القحّ .

وتزداد الهوة اتساعاً بين الحاكم والمحكوم عن طريق تصوير خصائص البطل « بندق » ، الذي يرمز إلى الجماهير المستغلّة . وهو لا يختلف عن معظم أبناء طبقته إلا في أنه يعي شقاءه بتهمك . وبالرغم من فقره ، فهو متعلم ويزهو بثقافته . ولكي يكسب قوته ، فإنه يعمل كاتباً للحسابات ، ومحصلاً لدى « كشك أغا » ، وهو إقطاعي تركي يمتلك المقهى الذي تدور فيه أحداث الفصل الأول . وبناء على ذلك ، ترمز العلاقة بين الأتراك والموظف المصري إلى الصراع القائم بين الحاكم والمحكوم .

ونعلم من قصة هذه المسرحية ، أن « كشك أغا » يقسو في معاملة « بندق » ويهزأ به ، ولا سيما أن « بندق » لا يتمكن من تحصيل إيراد

(١٢) « الفاشوش في حكم قراقوش » ، لابن عمّار . وهو أقدم ساتير سياسي مصري معروف ، ويرجع تاريخه إلى القرن الثاني عشر .

المقهى . فباتى « كشك » ويتهم منه ويهدده بالموت إذا لم يحضر له النقود ثم ينصرف . وينجح « بندق » فى الحصول على إيراد المقهى ، ويضم النقود إلى صدره . وفى الوقت نفسه يتابع السلطان - الذى كان جالسا فى المقهى متنكراً وبصحبه وزيره - هذا المشهد، ويدعو بندق إلى مجلسه . فيظن الأخير أنه يريد أن يستولى على النقود : ثم يعود فيلبى الدعوة .

ويطلع بندق الزائرين - فى مشهد فريد فى صراحته - على ما آلت إليه أحوال البلاد من فوضى . ويدعو عليه الاهتمام الشديد حين يتحدث عن بؤس الفقراء ، ويفضح فساد الموظفين . كذلك لا يسلم حكم قراقوش من هجومه المباشر عليه :

بندق : غريبة . طيب وايش جابكم هنا يا مغفلين ، يا بهائم ،

يا مواشى ؟

قراقوش : الله الله الله !

بندق : ماهه لها أصل . . أنتم طبيئو هنا فى عش التعاين .

قراقوش : يا ساتر !

بندق : يعنى . . ياطالعين ، ياموش طالعين .

قراقوش : يا حفيظ !

بندق : الناس بتخلل خيار ، ودول هنا بيخللوا بنى آدمين .

قراقوش : يا مغيث يا رب !

بندق : أنتم هنا سعركم سعر التراب . . كل حنة فى جنتكم لها
نجيب الريحاني

تَمَنَّ ، الودَّانَ بعشرين ، الدراع بتلاتين ، العين بأربعين .
يعني أرخص من لحمه الرأس .

قراقوش : على كده إحنا طيبنا فين ؟
بندق : طَبِيتُمْ في داهية مَسَبَّحة .
كركدن : اتفضل ياخي اتفضل . ده أنت ربنا بَعَثَك لنا نجده .
نَوَّرت علينا كتر ألف خيرك . . لكن من حق ، أنت
ما شربتش حاجة .

بندق : لا موش مهم .
قراقوش : ما يصحش أبداً . ياولد . . .
وطواط : حاضر .
بندق : شاي يا مغفل ، شاي موش يتأكّل .
بندق : يتاكل إيه ياطور ؟ .. سمعك ثقيل ؟ .. ولد قليل الأدب ،
جتك البلا ! فَلَكَتُوا قلبنا لحدّ ما اصطدنا منكم القرشين
ياولاد الـ . . . دنتم آنِسْتُمْ يا خوانّا .
قراقوش : الله يَأْتِسْكَ ياخي ، والله جت صدقة سعيدة برؤياك .
بندق : العفو يا سيدنا العفو . الله جرى إيه ياولد ؟ .. وقت
وَحِش ، دنيا بطّاله ، بلد ساويه .

كركدن : بلد ساويه ؟
بندق : إيوه يا حضرة الفاضل ، اسكت أجارك الله . ده اللي إيدته في
المِيَّة زى اللي إيدته في النار ، كل شيء في البلد انعكس حاله ،

الضماير خسرت ، الأغراض تلوثت ، الذميمة اتوسخت
والأغراض انتبهكت ، والكبير بياكل الصغير
زى السمك والقلوب أسودت ، والغلبان المهلكان اللى
زى حالاتى ، اللى أنعم عليه ربنا وقدّرهُ يفكّ له كلمتين
خط نضاف ويكتب له كام سطر ، وميتودّك بعون الله
فى الكشط والتّقطيع والزّمّامات ، ولا يخلّاش برضه من
كلمتين فى المعانى الأدبية ، ويوزّن شعْر برضه ، يحكم
عليه الزمن المشقّلب يشتغل فى خدمة مين ؟ . . كشك
أغا ! كشك أغا راجل مخلوق من الخشب ، عقله من حجر ،
لسانه من كرّياج منقّوع فى جرّدل زرينخ .

قراقوش :

يا سلام . أنت يظهر حالك تعبان قوى .

بندق :

تعبان ؟ ! . . ده المّرّار اللى فى الدنيا كله ، المّرّار اللى

كان خالقه ربنا علشان يوزّعه على جميع الغلابة من
عباده جابه لى الزمان وحطّه لى فى كاس واحد وقال
لى اشرب يا فيلسوف .

قراقوش :

لا إله إلا الله .

بندق :

أمال إيه . . ياما فى الدنيا دى ناس متكفّنّين بالحيا .

هو لولا الصبر من الله . . ومع ذلك كله يهون . أنتم نورتونا
للنهارده .

قراقوش :

الله ينوّر عليك . والله أنت صعبت علينا . لكن ياخى

ما فيش مُنْصِف يشيل عنك الغلب ده ؟

بندق : منصف مين يا بن الحلال ، ربنا يحزن عليك . إحنا في أيام سوده . . إحنا في حكم قراقوش (ينظر حوله بخذر بينما الاثنان ينظر بعضهما لبعض)

كركدن : لكن أنت دلوقت بتشتكى من كشك أغا، والا من حكم قراقوش ؟

بندق : وطنى صوتك فى عرضك، حاتودينا فى داهية . الحيطان لها ودان . ما هو اسخسم من سيدى إلا سنى . الاثنى عينة واحدة . من قراقوش لكشك أغا يا قلبى لا تحزن . الناس على دين ملوكهم ، وملوكهم بيا كلوا مهلبية ، والفقر العدمان الى زى حالاتى أنا ينفلق ، ينهلك . يهيمهم إيه ؟

وبانتهاء هذه المحادثات يبدأ الصراع الدرامى كما يتضح من حديث بندق إلى زائريه :

بندق : آه يا نارى ، ما يضافنى الزمن نوبة واحدة ، وأقعد مطرحة ، وأحكم البلد دى على كينى جمعه واحدة . . بس سبعة أيام ، وبعدها يموتونى ، يشفقونى .

قراقوش : كنت حاتعمل إيه ؟ ؟

بندق : أعمل إيه ؟ ! . . ده انت عقلك على قدك قوى . أقل ما فيها أصلح حال البلد ، أبيل ريق الغلبان ، أنصب ميزان العدل الى بقى كفة تحت وكفة فوق . أحنى

دماغ القوى قدّام حقوق الضعيف الى ضاعت صفر
عالشمال وصفر على اليمين . أورّى الناس إيه السلطان
وليه حكم السلطان ، ولّيه ميزة السلطان ، وأمّشيهم
عالعجين ما يلخبّطْهش^(١٤) .

كل هذا يسمعه السلطان الحقيقي بامتعاض واضح . وعقب التحوّل المألوف
في الحكمة ، يأمّر بتخدير بندق وإرساله إلى القصر . هناك يستحم ، ويرتدى
ملابس أخرى ، ثم يُبلّغ بأنه قد أصبح نائباً للسلطان . وجدير بالذكر أن « بندق » -
على عكس أبطال الأوبريتات - يعلم حقيقة نفسه تماماً . وعندما يُخَيَّره السلطان
بين البقاء ليواصل التحدّي والموت في نهاية الأسبوع ، وبين العودة إلى حاله السابق ،
فإنه يقرر البقاء دون العودة إلى حياته الماضية التعسة ، ولو كلفه ذلك عمره .
ولإزاء تصميم « بندق » ، يدبّر السلطان الخطوة التالية : يستطيع بندق أن يعيش ،
إذا وافقت الأميرة شمس على الزواج منه . وبعد ذلك نرى « بندق » في بيته البلاط
الملكي التركي :

شاكوش : المترّدّار ، حامل سيف الدولة .
بندق : سيف الدولة ده يلزمني هنا في إيه ؟ . . أخترّط به بصل .
شاكوش : لأوقات الغضب . . زَعَل مولاى من حد ، حَبّ يطير
رقبة حد . .
بندق : يطير رقبة حد ؟ . . إنتو الناس عندكم إيه ؟ . . حَمَام ،

(١٤) « حكم قراقوش » ، مخطوطة معارة لى من الأستاذ بديع الريحاني .

سيمان ؟ . . طَبِّ والطرطور الثاني ؟

شاكوش : المَسْنَدُ كار يا مولاي .

بندق : يعنى ايه راخر ؟

شاكوش : حامل صندوق الدولة . حَبِّ مولاي ينعم على حد ، يكافىء

حد ، يكبِش من هنا ويدَّ يله .

بندق : من غير حساب كده ؟

شاكوش : ولا سؤال .

بندق : ايه الحال الساب ده . طب والواحد ينعم على غيره بس ،

ولا ممكن على روحه برضه ؟ (١٥)

. وربما يكون الساتير لاذعاً ، كما سترى فى المشهد الرئيسى من الفصل
لثانى . حيث يدعى بندق لرئاسة « مجلس الأبحاث » . وهو اسم مستعار لمجلس
الوزراء فى ذلك الوقت . ويتألف المجلس - كما يصفه أمين القصر - من الشخصيات
التي يتناولها الحوار التالى :

شاكوش : أدْمِغَةِ إيه ، أفكار إيه ، بيان إيه ، فلسفة إيه ،

حكمه إيه !

بندق : لا لا لا ، للدرجة دى ؟ دى حاجة تلخيم . وأنا حاروح

فين جنب دول . الواحد خايف لينكشيف . .

شاكوش : صاحب السعادة ! حسن بيك قُنْبِلِي طَرَقَعَنَجِي أَغَا .

- بندق** : إيه بيتي مين ؟ .
- شاكوش** : ده النار والحديد ، ده الحرب والنضال ، ده الكر والفر والقتال .
- بندق** : إيه .. عنتر يعني ؟
- شاكوش** : قول فيه ما شئت ، سلحدار جيوش الدولة .
- قرطعنجي** : (يدخل وينحني أمام بندق) باش سنجق تحية (يطلق من طبنجته ثلاث طلقات) .
- بندق** : (مفزوعاً) يانهار اسود . إيه ؟
- شاكوش** : السلام العسكري يا مولاي .
- بندق** : وده سلام إيه اللي بيتكركيب المتصارين ده ؟
- شاكوش** : ده إكرام يا مولاي .
- بندق** : ياسيدي موش ضروري .
- شاكوش** : أصول التحية المعتادة كده .
- بندق** : ويعني بيتي كويس لما التحية المعتادة تنطفي عيني . من فضل حضرتك ياسي طرطنجى أغا ، لما تبتى تشرف هنا تاني ، بلاش التحية المعتادة .. كده بالإيد كويس .
- طرطنجى** : ما تشكركنيش ، ده أقل من الواجب ، أنت مقامك العالي يستحق أربعين طلقة .
- بندق** : يا خبر منيّل . عندك ياجدع أنت ، حوشه . لا . . أنا خارج من هنا .

شا کوش : دی التحية المعتادة . اثبتت يا مولای
 بندق : اثبتت لیه . . إزای ؟
 شا کوش : حاکم رجال السيف دول تملی اصطلاحاتهم ناشفة .
 اتفضل ما تخافش يامولای (إلى طرغنجی) الباش
 منجق بيقول إنه ممنون .

طرغنجی : مجنون ؟ . . أنا مجنون ؟ (۱۶) ا

ويتضح أن سلحدار الجيش أصم ! بعدئذ يدخل « بندق » على
 قاضي القضاة . . الذي يطلق عليه اسم بلا معنى :

شا کوش : السيد جرجار البغدادي معدي كرب .

بندق : لیه ، اسمه لیه ؟ . . مين ؟

شا کوش : معدي كرب . ا

بندق : أنتو بتجيبو الأسمى الحلوه دي منين ؟ . . ويشتغل لیه

حضرتہ ؟

شا کوش : ده قاضي قضاة السلطنة .

بندق : ما شاء الله ، أهلا بالعدل والفضل والقوانين واللوائح .

معدي : باشنجدار ت ت .

بندق : لیه ماله .

معدي : ت ت ت

- بندق** : يا ناس الراجل روحه حاتِطَلَع .
- معلی** : ت ت ت ت تحية .
- بندق** : ياسلام . طَبَّ يا سيدى كان بلاش . . تحية إيه اللى
تِطَلَع المصارين ؟ . إيه ماله ؟ .
- شاكوش** : لا ، بس هو كده يِشْتَهْتِه شوية .
- بندق** : ووظيفته . . قَلْتِلي ؟
- شاكوش** : قاضى قضاة السلطنة .
- بندق** : يا بخت المتهم . يعنى المحكوم عليه بالإعدام يموت
موتة ربنا ، وهو لسه ما نَطَقَش . لا انتو بتَنَقَو لكل
وظيفة ما يناسبها تمام (١٧) .
- ويدخل « كروانى » . مهندس البلاط .**
- شاكوش** : السيد مفتاح أبو طير الكروانى .
- بندق** : مين يا سيدى . . مين ؟
- شاكوش** : الكروانى .
- بندق** : والله الاسم فى حدّ ذاته يِشْر بخير ، أنا ما اخْبِيش
عليك ، أنا كَفَرْت من النمرتين اللى قبله ، ويشتغل
إيه حضرته ؟
- شاكوش** : ده نابغة فن المعمار ، مرجع الهندسة والتنظيم والتنسيق فى
البلد .

بندقی : مهندس یعنی . أنا أحب أهل الفنون . اتفضل سید .

کروانی (یدخل) وشه موش باین علیه هندسة ابدأ .

کروانی : نهار مبارک برویة طلعة ذاتک الشریفة المنیفة .

بندقی : الله . کروانی ده ؟

شاکوش : بیقول بلحنابک العالی ، نهار مبارک لرؤیة طلعة ذاتک

الشریفة المنیفة . بس هو متخانیف شویه .

بندقی : أنا ما لاحیظتیش حاجة . إیه القاتورة المدهشة دی ،

انتو بتنفقوهم علی القرآزة کده لیه ؟

شاکوش : أنا مالی یا مولای ؟ . . العبرة فی حسن الاختیار . . ده شید . .

کروانی : ۱۸ سرایه .

بندقی : عفارم علیک .

شاکوش : وبی ۱۲ کوبری .

بندقی : ولایه ؟ . . وقع کوبری منهم علی مناخیره ؟ . . لاده شیء

أنس ، المجلس کل ما ایحلتو . اتفضل سید کروانی .

موش کفایة کده ، والا فاضل حد تانی ؟

شاکوش : الآخر یا مولای ، حجة الیابان السید منحبان القلنطیطی

بندقی : إیه ؟

شاکوش : القلنطیطی .

بندقی : ویشتغل إیه حضرته .

شاكوش : إلّا ده يامولاي . . ده بحر لوحده .

وأخيراً ، يتقدم من بندق موظف لا يؤدي عملاً محدّداً في البلاط ، فيصبح هدفاً للسخرية اللاذعة . إنه يمثل للشخصيات الأدبية المتعلمة في الدولة . ويذكر الأستاذ بديع الريحاني أيضاً ، أن الساتير في هذا المشهد ، تعرّض لهجوم المتّجمّع اللغوي الذي أنشئ في ذلك الحين^(١٨) . ويعلق شاكوش مرة أخرى :

شاكوش : القلنطيطي يامولاي أجرومبة متنفّلة ، مجلد نَحْو ماشي على الأرض ، دواوين شعراً لابسه جوز مراكيب ، بيان .. خُذْ ، فصاحة خُذْ ، ثقافة خُذْ ، بلاغة خُذْ . . .

بندق : إياك آمال . . واتفضل سيد قلنطيطي .

القلنطيطي : عُمْتُ أَبْلَقًا .

بندق : نعم ؟ !

شاكوش : يبسم عليك .

قلنطيطي : وشعمظت سنَجَقَ .

بندق : إيه ؟

شاكوش : بيهنيك .

بندق : شعمظت ، ويهنيك ؟

(١٨) في عام ١٩٣٤ ، أنشئ مجمع اللغة العربية (على غرار المجمع الفرنسي) ليضم كبار الشخصيات الأدبية . وكان الهدف من إنشائه الحفاظ على العربية الفصحى وتثبيت دعائمها . وقد بلغ من تشدد المجمع في استخدام الفصحى ، أنه اخذ يدافع عن الرأي القائل بوجوب استخدام الفصحى في الحياة اليومية .

- شاكوش : طول بالك . ده فصيح بشكل !
 قلنطيطى : كميت اللواذبح ، وحتمصنة النقايرع .
 بندق : نقايرع ؟ !
 شاكوش : فى دى بيوصفك . . ده بليغ بشكل !
 قلنطيطى : شتفأق المجلس المتوجتر .
 بندق : ياروحى !
 شاكوش : آمال . . ده متين بشكل !
 قلنطيطى : وقرنططا فى الحكم الجسير بوقى المُرَجَز .
 بندق : يا وعدى ! . . ده رقيق بشكل !
 قلنطيطى : مولاي قره زاده أدِرتلى أوغلى أغا .
 بندق : إدى دى اللى فهمتها وبس . . ده أنكارى اسمى ! خفيف بشكل .
 قلنطيطى : فلشنجفتك .
 بندق : لا تشنجنفنى ولا حاجة ، سيد قلنطيطى .
 قلنطيطى : وعمن .
 بندق : والله أنا مندعج ، مشبعج ، جحر جحر ضب ،
 قرعطوط خرب برد . .
 قلنطيطى : ماذا ؟ . . لم أفقه منك شيئاً .

بندق : يعنى أنا اللي فقهت منك شيئاً ؟ .. اتفضل .. لا ..
تَقَمَّر (١٩) .

ألا يشير الريحاني هنا إلى مخف الحديث الذي يدور بلغة تبدو غامضة للغالبية ؟ ..
يخرج قلنطيطى ويدخل كاتب البلاط ليسجل الجلسة :

الكاتب : السلام عليكم يا مولاي ورحمة الله وبركاته .

بندق : إيوه كده . وعليكم السلام ياخى . تعالى غيبتنى .

الكاتب : بيتان من الشعر يا مولاي .

بندق : ليه بس ؟ . ما تخليك بقيمتك أحسن لك .

شاكوش : يا حضرة كاتم السر ، اقرأ جدول الأعمال .

الكاتب : إنه بالنظر إلى وجود عجز كبير فى ميزانية الدولة ، يجتمع مجلس الأبحاث الأعلى بكامل هيئته ، تحت رئاسة باش منجق القصر ، فى اليوم تاريخه ، لتقرير ما يراه من الطريق اللازمة لتفريغ هذه الأزمة .

بندق : تفريغ هذه الأزمة على إيدى دول ؟ .. ده القلنطيطى ..

المهم اللي إهناك إيدى ، إذا قابل قارون أبو الأموال ،
ونخبطه شعثمظت واحدة ، يصبّحه عالبلاط عديل .

معدى : أطلب ، أطلب الكاكا الكلام

بندق : نعم ؟

معدى : لمعالجة ع ع ع ع

بندق : عقلك ؟

- معدى : ع ع عجز الميزانية ، إتنا تقرض ض ض ض . .
- شاكوش : ضبثور ؟
- معدى : ض ض ض ض ض
- شاكوش : ضلج
- معدى : ض ض ض ض ض ض ض
- بندق : ضض إيه ؟ . . دربككة ، درابزين ، ضوافر ؟
- معدى : ضريبة جديدة على الأموات (٢٠) .
- بندق : ما هو ! . . دى شغلانه تقصّر العمر . دى ضريبة على
الأم م م م موات ؟
- شاكوش : إيوه والله ، فكره عظيمة . يعنى اللى يموت ، ناخذ منه
ضريبة ريال مثلا !
- بندق : طيب مادفعش ؟ . . إيه . . نحجز عائلته ؟
- شاكوش : ناخذ من أهله .
- بندق : طب ما دفعوش أهله ؟
- كروانى : ما يندفنش .
- بندق : إن شاء الله ما ندفن . يسبيوه .

(٢٠) « حكم قراقوش » ، كانت السخرية من « ضريبة الموت » تستهدف
« ضريبة الميراث الحالية » . وهذه الضريبة التى تقرض على المواريث ، لم تكن معروفة
حتى الأربعينات . إلا أنها كانت موضع جدال فى الثلاثينات .

كروانى : ناخذ الميت نصادره .

بندق : حانعمل بيه إيه ، بصطرمه ؟

شاكوش : والله ونعم الراى .. صحيح كانت غاييه عنا . هو يقصد يعنى

أن كل شىء يتركه الميت كثير ، قليل ، ناخذ منه ضريبة

٣٠ الماية إن شا الله يترك ه صاغ .

كروانى : ابتكار مدهش (٢١) .

وفى الفصل الثالث ، نرى « بندق » وهو ينجز كافة إصلاحاته ويدير شئون البلاد .
لأنه يلغى أولاً « مجلس الأبحاث » المعروف ، ويرفع بالطبع جميع أنواع الضرائب ،
ويأمر بإطلاق سراح السجناء ونزلاء المصححات العقلية ، كما يصدر تشريعاً يكون للرجل
بمقتضاه زوجة واحدة فقط . إلا أن هذه الإصلاحات لاتنال رضى السلطان ، الذى
ينتظر بقلق مجئ اليوم السابع ، وهو موعد انتهاء حكم « بندق » . ويتزعج « بندق »
لأنه لم ينجح بعد فى إقناع الأميرة بالزواج . وبعد قليل ، تعلن الأميرة رفضها لإياه
لأنه من العامة . وبينما هو يساق إلى مصيره : يستدير السلطان للحشد الذى جاء
لرؤية إعدام « بندق » ، ويسأل عمّ إذا كان هناك أى شخص مستعد للموت
بدلاً منه ، فلا يتقدم أحد . ويلاحظ « قراقوش » — بإحساس الشامت — أن
هؤلاء هم الذين يضحى بندق بحياته من أجلهم ، فيجيب بندق بلهجة مُعَدِّبة ،
« معلش يا مولاي ، أستاehl . كنت مفش » . وبينما هو يتقدم إلى الموت ،
تعيد الأميرة شمس النظر فى قرارها ، وتخبر أباهما السلطان بأنها ستزوج « بندق » .

لأنه وإن يكن عامباً إلا أنه نبيل الروح (٢٢).

ويُعد «حكم قراقوش» علامة بارزة في تطور الريحاني . فهي أقوى ساتيراته حتى ذلك الوقت . والتأكيد على للبطل العاى الذى يسير نمو السيكولوجى متوازياً مع حبكة نامية وخط ساتيرى واضح ، هو ما يجعل من هذه المسرحية خلاصة جهود الماضى وإسقاطاً على المستقبل فى وقت واحد . والدليل على تقدم فن الريحاني هو أن «الموعظة الأخلاقية» ، أصبحت أفضل التحاماً بنسيج المسرحية . وفى مشهد الذروة ، الذى يصور «مجلس الأبحاث» ، نجد أن الموظفين البُكم الذين يشبهون الدّنى ، ويمدّون المسرحية بالفارس هم — كما رأينا — الذين يحكمون مصر بالفعل ويسنون قوانينها .

وقد نجحت هذه الكوميديا على الفور ، وغصت الصالة بالمتفرجين كل ليلة . وقد شاهد إسماعيل صدقى باشا هذه المسرحية ، وهنا الريحاني عليها شخصياً (٢٣) . وحدير بالذكر أن الريحاني افتتح بها مسرحه الجديد «ريتس» ، الذى انتقل إليه قبل افتتاح «حكم قراقوش» بوقت قصير . ومسرح «ريتس» هذا — وهو مسرح «رمسيس» سابقاً — مصمّم على شكل حدوة ، وفى ديكوراته أثر من «الباروك» . ومنذ ذلك الحين وفرقة الريحاني تعمل به .

(٢٢) تشبه نهاية المسرحية — فى نواح عديدة — نهاية «لو كنت ملكاً» If I were king بلون مكارثى John Macarthy . فى نهاية المسرحية الأخيرة ، يجعل الملك لويس ، فرنسوا فيون «لورد كونستابل» Lord Constable لمدة أسبوع ، يموت بعده إذا لم تحبه سيده من أسيرة عريقة . وخلال هذا الأسبوع يهزم «فيون» البورجنزيين ، ويدبر مؤامرة لقتل الملك . وفى نهايته ، تعترف السيدة الثبيلة بحبها له وهو فوق منصة الإعدام ، لكى تنقذ حياته .

(٢٣) لقاء مع الرحوم أحمد شكرى ، الكاتب التليفزيونى .

وقد استمر عرض « حكم قراقوش » حتى ٤ يناير ١٩٣٦ ، وتلتها مسرحيتان جديدتان . أولاهما « مين يعاند ست »* ، التي مثلت في ٢٣ يناير ١٩٣٦ ، وهي تذكرا بفارسات أواخر العشرينات . هنا يتنكر الإنسان الصغير في هيئة يروقراطي عريق ، يحاول إخفاء غرامياته عن زوجته الساذجة الطيبة . والمسرحية الثانية هي « فانوس أفندى » ، التي بدأ عرضها في ١٦ أبريل ١٩٣٦ . ولم نثر لهذه المسرحية على أثر ، سوى إعلاناتها (٢٤) .

وانتهى الموسم في شهر أبريل . واحتفل الريحاني وخيري بنجاحه بأن قاما بإجازة قصيرة إلى قبرص (٢٥) . وفي أغسطس ١٩٣٦ ، وقع الريحاني عقداً مع مسرح « الحمبرا » ، Hembra بالإسكندرية . وكانت فرقته تتألف - في ذلك

الوقت - من : عبد العزيز (خليل) ، واستفان روسي (الحواجبا) ، وحسن فايق (المغفل) ، وفيليب كامل (في دور الأجنبي أو الحواجبا) ، وعبد اللطيف جمجوم (وكان يؤدي أدواراً رئيسية مع الريحاني مثل دور الباشا) ، ومحمد حسن الديب (الوسيط أو العاشق) ، وبشارة واكيم (الشامي) ، ومحمد كمال المصري ، وعبد الفتاح القصري (ابن البلد القهلوي) ، وماري منيب (المرأة « الشلق ») ، وتمثل عادة دور الحماة) ، وميمي شكيب (البطلة الحسنة) ، وزوزو شكيب (بطلة أيضاً) ، وزينات صدق (نموذج الخادمة) ، ومحمد مصطفى ، وسيد

* هذه المسرحية مقتبسة من مسرحية فرنسية بعنوان *Un Coup de Fouet* وقد أخرجها

عزيز عيد من قبل تحت عنوان « ضربة مقرعة »

(٢٤) « الأهرام » ، (١٦ يناير ١٩٣٦) .

(٢٥) الصباح (١٧ يولية ١٩٣٦) .

سليمان، ومحمد حلمي، وعبد العزيز يوسف، ومحمد لطفي (في أدوار ثانوية) (٢٦).
وقد ظلت هذه الفرقة تعمل دون تغيير يذكر، حتى وفاة الريحاني .
وفي نوفمبر ١٩٣٦، افتتح الريحاني موسمه الشتوي بمسرحية جديدة عنوانها
«قسمي» *، كتبها بالاشتراك مع بديع خيري . في هذه المسرحية، تلتحم الكوميديا
السلوكية (وهي كوميديا واقعية ساتيرية) ، مع حبكة رومانتيكية . ويعود
الإنسان الصغير إلى الظهور . ومثلما حدث في «حكم قراقوش» ، يتدخل الحظ
فجأة ، ليجعل من بطل المسرحية سلطاناً . إذ يقع الاختيار على «تحسين» -
المدرس الفقير - ليقمص شخصية سلطان أفغانستان في أثناء زيارته الرسمية لمصر ،
لوجود شبه كبير بينهما . ولا يُسَمَّح للبطل بأن ينسى نفسه في هذا الموقف
حتى لا يكفّ الواقع عن مزاحمة الخيال . وإذا كان تحسين - فيما يبدو - سيد حظه ،
إلا أنه يظل في حقيقة الأمر واقعاً تحت رحمة أكثر الناس جشعاً في مجتمعه
المادى .

و «تحسين» هو الإنسان الصغير في جميع آلامه وأفراحه . إنه يختلف عن
أفلاطون وبنديق في أنه ينتمي إلى «برجوازية» الموظفين ، وبوسعنا أن نحيط
بالخصائص المميزة لشخصيته من خلال وظيفته . فتحسين رمز للمدرس عند الريحاني :
ثيابه رثة - ورباط عنقه متآكل لكنه معقود بأناقة ، وياقة قميصه نظيفة لكنها
بالية ، وحذاؤه ممزق . هذه كلها ملابس فقير وقور . والياقة البيضاء هي أيضاً رمز العلم
والأدب . والمدرس فخور بهذه الأمور ، ومع ذلك فكبرياؤه جريح مثل ملابسه
البالية . وبالرغم من مظهره وحصافته ، فهو ينتمي إلى الجماهير المحرومة ، المطحونة

(٢٦) الصباح (٢٨ أغسطس ١٩٣٦) .

* «قسمي» مقتبسة من مسرحية فرنسية بعنوان *Le Roi* .

المستغلة . هذا هو المدرس الذى يحاول الريحاني أن يبرز جوهره فى شخصية « تحسين » . ولم تتجل عبقرية تصويره لهذه الشخصية — وأدائه لها — فى صورتها الإجتماعية مثلما وضحت فى التفصيل . واستناداً إلى روايات المعاصرين ، فقد أضيفت إلى العرض تفاصيل كثيرة فى الأداء ، لم نثر عليها فى النص . ومع ذلك فالنص ينطق بواقعية تصوره ، ويوضح الخصائص التى ينفرد بها « تحسين » كنموذج للبطل الكوميدي عند الريحاني .

فى الفصل الأول ، نراه أول ما نراه وهو يتأهب للقاء فى بيت « باشا » محدث نعمة ، حيث يأمل فى الحصول على وظيفة مدرس خصوصى لابنته . وبعد المشهد التالى الذى يجمع بين تحسين وسكرتير الباشا « خيرت » أشبه بمعرض نشاهد فيه جميع خصائص « تحسين » وصفاته : كبريائه المهين ، تهكمه ، تدفق نكاته ، تعاسته المزمنة ، ومظهره المضحك المزرى :

(يدخل خيرت ومعه تحسين)

خيرت : طيب يا أخى زعلان ليه ؟

تحسين : لا يا فندم مش زعلان ، الكلام أخذ وعطا .

خيرت : يعنى هى جريمة كونى أسأل حضرتك : سبق لك اشتغلت

بالتدريس والا ما سبقلكش ؟

تحسين : لا يا فندم مش جريمة ولا حاجة ، حضرتك حر .. إنما هو

معقول ياسيدنا الأفتدى تطلبوا حضرتكم كاتب حسابات ،

يتقدم لكم يياع كوارع ؟

خيرت : طبعاً لا .

تحسين : خلاص ، كمان ما هوش معقول أكون عارف أنكم عاجزين
مدرس مثقف ممتاز ، وأكون أنا مبيض نحاس ، أقوم
استليت ايدى من هباب الحبلل وآجى بكل تلامه أقول
لكم خدوا جغرافيا على ايدى .

خيرت : طبعاً مش معقول .. بقى يعنى حضرتك مدرس ؟

تحسين : إيوه يافندم .

خيرت : مدرس للطلبة ؟

تحسين : طبعاً للطلبة .. امال حايكون مدرس لمين ، للناموس ؟

خيرت : جايز على كل حال . احنا كان طلبنا مدرس يكون من

الدرجة الأولى .

تحسين : وبين بس اللي قال ل حضرتك إني أنا من الدرجة التاسعة ؟

خيرت : لا . . . بس . . .

تحسين : إيه يا فندم ؟

خيرت : المظهر يعنى .

تحسين : آه ، ده شى ثانى . لازم أنا فهمت غلط أنتم بقى يلزمكم

رقاص مش مدرس ، سلام عليكم (يقوم واقفاً) .

والآن ، يظهر سوء حظ تحسين فى الصورة :

خيرت : طيب وبتزعل ليه بس ؟

تحسين : أنا أزعل يا فندم ؟ . . . أبداً . أنا لو كنت من الناس اللي

ييزعلوا، كنت طقيت من زمان .. وأنا عامل حسابي مقدم ،
وداخل هنا عند حضرتك ٩٩ الميه مطرود ، حياتي كلها
طرد ، في طرد ، في طرد .

خيرت : لا لا ، اتفضل . أنا إذا كنت نَوّهت شوية عن مظهر
حضرتك ، فدى فقط ملاحظه بسيطة ، ثم ده شىء ثانوى
خالص فى الموضوع .

تحسين : إذا كان كده يا فندم ، احنا فى الخدمة .

خيرت : قولى . . فيه حد مشيّع حضرتك هنا بتوصية . .
بواسطة ؟

تحسين : لا والله يا فندم ، أنا عديم الوسائط بالكلية . أنا ما انتظرش
خير من حد فى الدنيا أبداً . أنا ماليش صدر حنون على وجه
الأرض ، والأذية تصينى من كل المخلوقات . ليه ؟ . .
ما اعرفش . . قسمى ا

خيرت : امال حضرتك جتى كدا هو ؟

تحسين : لوحدى . . بلغنى من طريق الصدف أنه مطلوب مدرس .
ذوكفاءة متمرن ، فى بيت سعادة ييوى باشا البلا صفورى
بتاع الرز .

خيرت : (بتأفف) بتاع الرز ١٩

تحسين : أبوه يا فندم هو سعادته موش يبيع رز ؟

خيرت . : أبوه رز . . رز فليكن ، لكن للنحديث آداب .

تحسين : للحديث آداب ، هو أنا لا سمح الله يا فندم قلّيت أدبي ؟ ..

أنا أعرف أن سعادته يبيع رز ، إذا كان الأيام دي بيتاجر
في حاجة ثانية ، عدم المؤاخذه أنا ما اعرفش .

خيرت : بيتاجر في الرز نعم لكن فيه شيء اسمه تَلَطُّف .

تحسين : تَلَطُّف في الرز ؟ .. الإنسان يتلطف في الرز يقول ايه ؟

خيرت : كل مقام وله حقه ، وده النهارده واحد باشا .

تحسين : باشا باشا يا فندم ، باشا غصب عني وعن أجدادي كمان

أنا أقول في دي حاجة ؟

خيرت : إذن رز دي شويه . . .

تحسين : ايه موش في محلها ؟ .. بلاش الرز تحب حضرتك في لغة

التلطف وآداب الحديث نسميه ايه ؟ .. جواهر ؟ ..

فليكن ! .. أنا بلغني أن بيومي باشا البلاصفوري بتاع
الجواهر .

خيرت : بقى يعني يارز ، يا جواهر ؟

تحسين : ما هو يا فندم احترت . نقول الحق ما يعجبش ، نغالط

نفسنا ونقول الباطل ما ينفعش . هو صحيح راجل مُعْتَبَر ،

فتح ربنا على سعادته واغتنى من تجارة الرز ، وصحيح انتقل

من أفندي ليه ، لباشا ، وصحيح إنه على مقامه بين الناس

واترقى . وصحيح أن كلمة الأسطى بيومي دي انشطبت

خالص من سجل الوجود إنما الرز يا فندم الرز مع كل

ده . . فضل رز . والا ليه اللي تشوفوه ؟

خيرت : هو كده ما بنقولش لا . لكن فيه حقائق الإنسان واجب

يلطفها . هو يصح تخش حضرتك محل « صيدناوى » ،

وتقول له يا خرد جى ، والا « الرمالى » تقول له يا قرآن ،

والا « الحاتى » تقول له يا جزار ؟

تحسين : كمان الحاتى يقول على مغفل لما أقول له يا مدير مصلحة

الترامواى .

خيرت : لا يا أستاذ ، لا .. الدنيا غير كده . الإنسان لازم يتجاهل

الحقائق ، ويمشى مع التيار ، أنت هنا دلوقت فى بيت باشا

محترم ، وأتعشم إن شاء الله يكون لك قيسمة وتنشيبك .

تحسين : والله تبقى غريبة يا فندم !

خيرت : ليه ؟ . أنا شايف إن حضرتك راجل مثقف ، وحديثك

ينم عن شىء من العلم ، ليه ما يكونش لك حظ ؟

تحسين : حظ ؟ ! . شركة النسيج يا فندم ، اتلى اتأسست جديد

فى المحلة .

خيرت : ايوه ماها ؟

تحسين : كانوا طالين ٥٢٧ مستخدم ، واخذ بال حضرتك ٥٢٧

مستخدم .

خيرت : طيب وبعدين .

تحسين : اتقدم لها ٥٢٨ طبعاً قبلوا ٥٢٧ ، وانظرد .

- خيرت : واحد
- تحسين : أنا يا فندم !
- خيرت : يا سلام !
- تحسين : حظي يا حضرة الفاضل ما عرّفش يزووغ في وسط ٥٢٧
- نقر ، وتقول لي حضرتك حظ ؟
- خيرت : مسألة صدف سيئة .
- تحسين : أول جنبه قبضته في حياتي من شغلانه يافندم . : هـ
- خيرت : نعم .
- حسين : طلع مزيف !
- خيرت : وده غلب إيه ده ؟
- تحسين : يوم ما اتولدت أنا يا أفندم ، يوم ما اتولدت تقوم زلزلة في البلد . . زلزلة .
- خيرت : يا باي !
- تحسين : اتصور حضرتك ، واحد مدكديل من بطن أمه ، والدّاية بتنطّ من الشباك ، والبحيران يصوتوا على السلام ، والسقف نازل يكر ، على دماغ أمي ، وهي بيدّها تنفّذ بعمرها وتختني . ويدال ما يدعكوني بالماورد ويلفوني في الحرير ، يطلقوني رجال المطاني موحّل معضّر من تحت الأنقاض .
- خيرت . : يا مغيب يارب . . دي أفطع ولادّه سمعت بيها .

تحسين : وتقول لي بعد كده حظ يافندم ٢ . . بالك لو اندلق جردل
فيه وسخه في بولاقي . .

خيرت : نعم ؟

تحسين : تنزل على دماغى وأنا في شبرا .

خيرت : للدرجة دى ؟

تحسين : قسمنى يا حضرة . المصايب تدور على بكل اشتياق زى
العاشق الملهلِّب ما يدور على حبيبته . عيني دى
شايف الفتحة المعوجة دى ليه . . أصلها تعويره .

خيرت : من ليه دى ؟

تحسين : طالبين مخزنجى في السكة الحديد ، قدّمت ، وقبلت .

خيرت : كويس .

تحسين : تم الإجراءات كلها ، ولا يقفش التعيين إلا على الكشف
النظري ، وأنا أصح ما في عيني . . فيهاش عطلة دى ؟
خيرت : أبداً .

تحسين : خدت بعضى بكل اطمئنان ورايح لحكيم المصلحة يكشف
على نظرى ويأشر لي على التعيين .

خيرت : عظيم !

تحسين : ماشى في الشارع ، ولد صغير ماسك نيباته يئنشئن على
عصفوره فوق الشجرة — خد بال حضرتك — أنا ماشى تحت
في الشارع ، والعصفور فوق في الشجرة .

خيرت : أيوه ، أيوه .
 حسين : خَبَطَ النبلة .
 خيرت : جتْ في العصفور ؟
 حسين : لا ، جَتْ في عيني أنا .
 خيرت : إزاي ؟
 حسين : ماهه ازاي ؟ . الحصواية بدال ما تطلع لفوق ، تنزل
 لتحت . . وبدال ما تندبْ في دماغ العصفور ، تندب
 في عيني أنا . . وبدال ما استليم وظيفة في السكة
 الحديد ، استلمت سرير في القصر العيني .

ومرة أخرى يدور المشهد حول مظهر حسين المزرى :

بيوى : (داخلا) خدْ (يناوله ورقة) اقعد بقى ييُضْضْها بخط
 كويس ، أنا قد حُتْ فكرى وحررتْها لوحدى . هو أنا محتاج
 لسكرتير ؟ أنا غير شى بس قيلة فَضْا . (ينظر إلى حسين)
 وده ايه ده راخر ؟
 خيرت : ده يا سعادة الباشا . . .
 حسين : « دولاب » من كتب العلم يا سعادة الباشا .
 بيوى : إيه . . دولاب ؟
 حسين : كسر الزمان قيزآزه ، وحطم الدهر أدْ راجه .
 بيوى : أنا موش فاهم بتقول إيه .

تحسين : حلمك يا سعادة الباشا ، حاتفهم . . آخر الجملة جتى
(مسترسلا) ولكن بالرغم من منظره المجطم البالى ، فهو
زاخر بالمجلدات ، عامر بالمؤلفات .
بيوى : ولا عارف بتقول ليه . . وبعدين ؟

تحسين : وبعدين يا سعادة الباشا ، لا تنظروا إلى خشب الدولاب ،
ولا إلى هدم الدولاب ، بل قدروا يا سعادة الباشا ما هو
مرصوص على رفوف هذا الدولاب .
بيوى : الحكاية دى كلها ما فيه ممتش منها غير دولاب ، أنا
بأسأل أنت ليه ؟

تحسين : أظن بعد كده يا سعادة الباشا . .
خيرت : (همساً على حدة) دولاب ليه أنت راخر ؟
تحسين : تشبيه شعرى . . ليه . . بطلال ؟

خيرت : ده يبنى يا سعادة الباشا المدرس اللى طلبته سعادتك .
بيوى : مدرس . . داهو ؟

تحسين : أيوه يا سعادة الباشا ، دا هو !
بيوى : إزاي ده ؟

تحسين : كده يافندم ، اللى حصّل .
بيوى : الشكل ده شكل مدرس ؟ . . ده أراجوز موش نضيف
حتى . . فين هو التدريس اللى باين على وشه ؟

تحسين : التدريس يا سعادة الباشا ما ييقاش على الوش ، التدريس
هنا جوّه المنخ .

خيرت : هو راجل منكسير يا سعادة الباشا ، وعلى شيء برضه .

بيوى : بس منظره .

خيرت : صحيح . من جهة أنا برضه (إلى تحسين) أنت موش ممكن
يعنى (مشيراً إلى استبدال ملابس) .

تحسين : ممكن يا أخى . . كل شيء ممكن . أنا عشان كده قدّمت
وقلت ما تبصّوش لهدوم الدولا ، بَصُولِرْفوف الدولا .

بيوى : اسمك إيه ؟

تحسين : اسمى تحسين .

بيوى : هاه . . .

تحسين : تحسين يا فتدم .

بيوى : اسمك ، اسمك .

تحسين : تحسين يا فتدم . . تحسين . . اسمى تحسين .

بيوى : تحسين ؟ . . يا نهار أسود ! . . أنت تحسين . . تحسين
أنت ! ؟

تحسين : إيوه . على كل حال ، أنا شخصياً موش موافق على
التسمية دى يا سعادة الباشا ، كل الأبتهاات بتغلط .

بيوى : أنا لما أحب أسميك صحيح ، وأكون صادق ، تعرف

أسميك إيه ؟

تحسين : إيوه ياسعادة الباشا .

بيوى : أسميك تزفيت ، أسميك تَوَحِيل .

تحسين : سعادتك حر . أنا موش شايف أهمية للتسمية فى موضوعنا

ده أبداً . ومع ذلك ، شفت ايه صدق فى الدنيا دى علشان

سعادتك تحتج على اسمى أنا بس . الأسمى كلها كذب

فى كذب . أنا شخصياً أعرف واحدة اسمها « قمر » ،

جارية سوده . شارع الفجالة ما فيهش عود فجل واحد ، ومع

ذلك شارع الفجالة . تحسين لها معنى على الأقل . . صحيح

الحسن فيها مش منطبق بالكلية ، لكن أهو والسلام . .

أب بيحب ابنه ، إنما تزفيت وتَوَحِيل (٢٧) . . .

ويلاحظ فى مجتمع الباشا ، أن المظاهر تتحكم فى كل شىء ، ولا أهمية هناك

للقيم الأصيلة والعدل والموهبة . إن ما يهم هو المظهر ، وليس الإنسان . والعالم

ملك لأتاس من أمثال الباشا . وتأتى شخصية بيوى باشا ، الذى نشأ فى أسرة

وضيقة ، وكتون ثروته بأساليب انتهازية ، مرسومة بصدق يمكن معه فضح هذا

الترى المُجَدَّت تماماً :

بيوى : إيوه أنا برضه شخصية موش بسيطة فى البلد . النهارده على

فكره ، جاتى مندوب خصوصى من إدارة قاموس « دايرة

معارف الأبطال العصاميين فى القرن العشرين » ، يطلب منى

بيان تفصيلى عن تاريخ حياتى .

خيرت : ايوه أنا افكر أنهم أصدروا جزءين من قاموسهم ده .

بيوى : ايوه ، وحايصدرونى أنا فى الجزء الثالث .

خيرت : بلا صفورى باشا . على كده اسم سعادتك حيندرج

فى حرف - اليه لام ، بين بلا وبلص ويلموص وبلاص .

بيوى : هى محلها وحش صحيح ، لكن اسمى كده . على فكرة

انقش على الكلمتين دول (يمليه) بيوى عبد الحق خليفة جاد

الحوت البلاصفورى . ولد سنة ١٨٨٠ .

خيرت : ولد سنة ١٨٨٠ وتوفى سنة . . .

بيوى : توفى إيه يا بارد ؟

خيرت : عدم المؤاخذه يا سعادة الباشا ، أصل تواريخ الحياة

فورمتها كده (٢٨) .

ويركز الفصل الثانى الأضواء على التحول الذى يطرأ على حظ تحسين ، إذ يعثر على وظيفة فى منزل الباشا . لكنه يُطرد بعد أن مرّ بتجارب أليمة عديدة . وبينما هو على وشك الخروج من المنزل ، يلمحه مخبر شامى (بشارة واكيم) مكلف بحراسة سلطان أفغانستان . ويلاحظ « فاتن » - الذى يشرف على إجراءات زيارة السلطان لبيت الباشا - إن تحسين يشبه السلطان تماماً، لهذا يمنحه فاتن أجراً ضخماً ويطلب منه أن يتقمص شخصية السلطان ، لينقذه من أى خطر قد تتعرض له حياته . لكن حياة البذخ والترف - التى يعيشها تحسين كسلطان - لا تغير من

سلوكه العاى المتبسط. فهو يستقبل الخدم حافياً، ويسلك أسنانه بمدية أمام الناس، ويهبط من عربته فى أثناء سير الموكب لشراء قرطاس من الترمس . ويشير مسلكه فى المؤتمر الصحفى غضب فائق ، فيتشاجران . ويأمر فائق الحراس بإطلاق النار عليه . ولا ينقذ تحسين سوى وصول أحد الزوار فجأة . وينتهى هذا الفصل بنبرة أليمة ، إذ يرغم تحسين على التوجه إلى النافذة حيث يحبى الجماهير ، ويضربه فائق من الخلف .

ويربط الفصل الثالث - ربطاً غير متقن - جميع الأحداث المفككة للقصة . ويطلب من تحسين - الذى بدأ متوتر الأعصاب - حضور حفل استقبال بمنزل بيوى باشا ، حيث يفلت من الموت بأعجوبة . ويقع فى حب فتاة كانت تلميذته يوماً ما ، هى ابنة بيوى باشا . لكن فائق يفضح أمره أمام الجميع . ويكاد يقتل تحسين بيد الباشا ، عندما يكتشف أنه يريد أن يتزوج ابنته . ولا ينقذه إلا وصول برقية عاجلة من السلطان الحقيقى ، يشكره فيه لأنه حل مكانه ، ويعرض عليه وظيفة فى البلاط ومبلغاً كبيراً من المال ! . . . عندئذ تتحول صيحات بيوى إلى ابتسامات ويفتح ذراعيه ليضم زوج ابنته المقبل وتنتهى المسرحية .

ولا تخلو هذه النهاية السعيدة أيضاً من تهكم . فقد اتضح أن المال والجاه - الدعامات التى تنهض عليها القيم والمظاهر الزائفة - هما أساس المجتمع . إن تحسين يفوز بالمال والمنصب فى نهاية المسرحية . وهما وحدهما اللذان سيجعلان منه إنساناً مقبولا من المجتمع . ومن ثم فإن قيم المجتمع ، وليست قيم البطل ، هى التى تنتصر وتسود فى النهاية . وهذه التيمة يكفر عنها إيمان طفيف بالحب . ذلك أن ابنة الباشا ترضى بتحسين كما هو ، وتظل تحبه ، حتى بعد أن تكتشف أنه مجرد مدرس فقير . ومع ذلك لا تحتل هذه العلاقة الغرامية سوى حيز صغير من المسرحية حتى تكاد تفقد أهميتها داخل مغزاها العام .

ولقد أحب الجمهور « قسمتي » ، كما أطرى النقاد واقعيتها ونكاتها الفكاهة المرحية ، وقد وُصِفَ الحوار بأنه مضحك للغاية « حتى إنه لم يدع للمتفرج لحظة واحدة يستريح فيها من الضحك المتصل » (٢٩) . ولم يكن الحوار مضحكاً فقط ، بل كان كما قال عنه ناقد آخر : « فقد لاحظنا أن كل لفظ يحمل معنى ومعزى ، وكل حادثة تطوى عبراً وعظمة ، فإذا نريد من التمثيل الكوميدي أكثر من هذا ؟ وأن روايات الريحاني — في الواقع — تُعدّ من الروايات العالمية ، الروايات الشعبية الثقافية التي تنشر الثقافة بين الشعب بلغة الشعب » (٣٠) .

وعقب انتهاء عرض « قسمتي » ، مثلت مسرحية جديدة بعنوان « منلوب فوق العادة » ، لنفس الكاتبين . وبرغم أن النص لا يعنينا ، فقد وصفه أحد النقاد بأنه كوميديا مواقف وشخصيات مغلوطة . وتتناول حبكتها قصة كاتب فقير متعطّل (الريحاني) ، يوافق على تنفيذ حكم صدر بسجن صديقه ، نيابة عنه . ويترتب على ذلك تعقيدات كوميدية ، عندما يستخدم الكاتب اسم صديقه لتحقيق مشروعاته الخاصة . وكما حدث لمسرحية « قسمتي » ، فقد أثنى عليها النقاد عاطر الثناء لنكاتها وحوارها الذكي . وقد ذهب أحد النقاد إلى حد القول بأن براعة الريحاني

(٢٩) « المسرح والسينما » ، مجلة الاثنين ، عدد ٣٠ (نوفمبر ١٩٣٦) ،

ص ٢٦ .

(٣٠) « الأستاذ نجيب الريحاني يقدم قسمتي على مسرح ريتس » ، مجلة الصباح

عدد ٥٣١ ، (٢٨ نوفمبر ١٩٣٦) .

في إدارة الحوار هو ما جعله يتفوق على سائر الكتاب . إلا أنه أخذ عليه استخدامه
لأساليب بذيئة . وقد استحق أداء الريحاني خاصة كل التقدير ، لأنه أداء « طبيعي » .
 وحذير بالذكر أن كل من شاهده على المسرح ، لا حظ أن تمثله « يقرب من
 الطبيعة » (٣١) .

وقد أثنى نقاد آخرون على الريحاني من أجل اللون المحلي الصادق الذي انفردت
 به مسرحياته ، وسمات شخصياته الواقعية (٣٢) . كذلك امتدحت كل المقالات
 النقدية الريحاني الممثل ، كما امتدحت المسرحية . حتى صحيفة « المنبر » —
 التي كانت قد هاجمته بقوة في أوائل العشرينات — عادت فلقبته « أستاذ الكوميديا
 في مصر » (٣٣) .

وقد كان لنجاح هذه المسرحيات أبلغ الأثر في رفع الروح المعنوية للريحاني ، مما
 جعله يقرر أن يستضيف جمهوره لمشاهدة استعراض تمتع حول شخصية « كشكش بك »
 المحبوبة . وهذا الاستعراض بعنوان « الدنيا على كف عفريت » ، وهو عبارة
 عن كوميديا موسيقية كاملة ، مكتوبة على طريقة استعراضات العشرينات ، وفيها
 يطرق الريحاني موضوع المال من جديد . ولما كان الاستعراض يعتمد على شخصية
 كشكش بك ، ويتضمن العرض التقليدي للنماذج الريفية ، فإنه — وإن بدا
 في ظاهره مجرد إحياء لمثل هذه الاستعراضات القديمة — كان أبعد من ذلك بكثير .
 فحبكته ليست مفككة شأن الاستعراضات الأولى . وهو يتألف من ثلاثة فصول

(٣١) « فرقة نجيب الريحاني تقدم متروب فوق العادة » مجلة الصباح (٢٢- يناير ١٩٣٧) .

(٣٢) « الإقبال على الريحاني » ، مجلة العروسة (١٠ فبراير ١٩٣٧) .

(٣٣) « تحت ستار الفن » ، صحيفة « المنبر » (٣٠ أبريل ١٩٣٧) .

نجيب الريحاني

مترابطة ، وكل فصل يؤدي منطقياً إلى التالي . ونجد بدلاً من الأنماط الهزلية ، شخصيات واقعية متناسقة من الريف . ونرى « كشكش بك » مثلاً ، عمدة متأملاً (وينال في نفس الوقت نصيبه من اللذات) يمثل لسان حال الريحاني في شئون الحياة . وقد شنّ الريحاني في هذا الاستعراض واحدة من أعنف حملاته على المال . وهاجم - بالإضافة إلى ذلك - نظام العدالة في المحاكم الريفية المسماة « محاكم الخط » . وكانت جلسات هذه المحاكم (التي ألغيت منذ ذلك الحين) تقام عادة في بيت العمدة ، برئاسة العمدة نفسه ، ويشترك معه اثنان من أعيان القرية الذين فسدت ذممهم سعيًا وراء مصالحهم الشخصية .

وتوضح الفكرة الأساسية للمسرحية كيف أن المال - وهو مصدر جميع الشرور في المجتمع - مسئول عن انحراف العدالة . وفي نهاية الفصل الأول يدلي كشكش بمونولوج رئيسي يبين تأثير المال . ويكشف نفس الفصل عن فساد القضاء . ويجد الجميع - ما عدا كشكش - مشقة في الإفلات من إغراء الرشوة . فيقف كشكش بمفرده على المسرح ، وتعتّم الأضواء ، ويسمع من بعيد عزف على « الناي » يختلط بضوضاء القرية . ويرتشف كشكش قهوته ، ويدخن الشيعة وهو « مستغرق في تأملاته » . وعندئذ يناجي نفسه في هذا المونولوج ، الذي لا يستطيع أن يدلي به سوى كشكش ، وقد غلبه إحساس بالمرارة :

كشكش : الفلوس حايخلو الناس يأكلوا بعضهم كله ليه ؟ . .
الكلمة الطيبة ما بقتش تطلع إلا بالفلوس ، الأب ينكر ابنه قدام
الفلوس ، والابن يبيع أبوه بالفلوس ، واللى يحب بالفلوس ، واللى

يكوه بالفلس . « ألى يضحك لك بالفلس ، وألى يعيط لك
بالفلس . . الواحد ما هوش عارف يقول إيه . . يارب اكفيننا شر
الفلس (٢٤) .

وقد ظفرت هذه المسرحية بثناء النقاد ، لا سيما لحوارها المسمى . وما كتبه أحدهم
في هذا الصدد : « بقى أن نقول إن الرواية نفسها ظريفة وإن وقائعها مسلية لكن
الحوار فيها أجمل وأظرف بكثير . ومن عادة المؤلفين (نجيب
الريحاني وبديع خيري) أن يعنوا بالحوار أعظم عنابة ، وأن يصنعوا
الجميل صناعة ، وكأنما ينحتونها نحتاً . . والمتفرج حين يصغي
لحوارهما ، لا يشك في أن الطبيعة ليس فيها مثل هذا الحوار الجميل ،
لكنه يؤخذ به ، ويعجب بذلك الفن الرائع الذى يتطلع إليه من
ثنائا هذه السطور السحرية . وإذن فكل بضاعة المؤلفين هذا الحوار
الساحر ، وهى بضاعة يمتازان بها عن سواهما من المؤلفين ، أو قل
المصريين الذين يصرون الروايات (٢٥) .

. وبانتهاء عرض « الدنيا على كف عفريت » ، انتهى موسم ٣٦ - ١٩٣٧ .
الذى كان من أنجح المواسم التى قدمها الريحاني ، ونال عنه الريحاني تقدير الجمهور

(٢٤) « الدنيا على كف عفريت » ، مخطوطة معارة من بديع الريحاني .

(٢٥) « الأستاذ نجيب الريحاني يقدم الدنيا على كف عفريت » مجلة الصباح

(٢٢ أبريل ١٩٣٧) .

والنقاد كفنّان موهوب . وفي عام ١٩٣٧ أيضاً ، انتهى الريحاني من كتابة هذه كراته . وكان قد بدأ نشرها سلسلة بمجلة «اللاتين» منذ عام ١٩٣٦ . لذلك يتعين على الباحث أن يعيد كتابة السنوات الأخيرة من حياة الريحاني بالرجوع إلى الصحف والمجلات وروايات معاصريه فقط ، بالإضافة إلى مسرحياته .

وفي الموسم التالي ٣٧ - ١٩٣٨ ، عاد الريحاني إلى السينما . وكان يكره هذا الفن ، لكنه كان يرى فيه غولا يجب اللحاق به . ومن ثم : كان عليه أن يواجه تحدّي العمل في مجال آخر . وقد أثبت فيلمه الأسبق أنه ممثل عادي ^(٣٦) . ولم يكن يريد أن يقال عنه إنه فشل كممثل سينمائي . هذا ما يقصه علينا في هذه كراته بخصوص الفيلم الذي كان سيصوره عام ١٩٣٦ في ستوديو مصر ^(٣٧) .

ويعتمد «سيناريو» فيلم «سلامة في خير» - الذي تعاون مع بديع خيري في كتابته - على مسرحية «قسمتي» . وقد ترك الخرج للريحاني مطلق الحرية في أثناء التصوير ، حتى يرضى عن الفيلم . ولا شك في أن هذا الفيلم يعد من أحسن أفلام الريحاني ، إن لم يكن أحسنها جميعاً . ويرجع ذلك إلى مهارة اقتباس القصة للشاشة ، وإلى ارتفاع مستوى الإخراج . وقد أدى معظم أدواره نفس الفنانين الذين مثلوا القصة على المسرح ، كما أجاد الريحاني تمثيل دور الكاتب البسيط ، الذي اختير بديلاً للسلطان . وبالفيلم مواقف عديدة تشهد بتفوق أدواته الكوميدي الواقعي . عندما يمضي مثلاً إلى حفل استقبال فخيم أقيم لتكريمه ، فإنه يعرج

(٣٦) يقول الريحاني في مذكراته بهذا الصدد ، إن الفيلم السابق «سلامة علوز» يتجاوز «الذي أنتج عام ١٩٣٤» كان فاشلاً للغاية ، حتى إنه كان يود أن يضرب الريحاني لو كان هو متفرباً !

(٣٧) المرجع السابق .

في أثناء نزوله على السلم الطويل، وهو في طريقه إلى الضيوف الذين ينتظرونه للاحتفال به، وتبين أن خذاءه الحديد يؤلم قدمه! وقد صرح معاصروه - الذين عملوا معه في الفيلم - أن الريحاني لبس بالفعل خذاء ضيقاً لكي يبدو المشهد واقعياً. وفي مشهد آخر، يرتدى فيه العمامة الهندية - التي يتخذها السلطان غطاء لرأسه - فلاحظ أن الريحاني يضبطها فوق رأسه كما لو كانت طربوشاً. وهو الغطاء الذي تعود أن يغطي به رأسه في حياته اليومية. وتصور هذه التفاصيل، التي تنطوي على أهمية بالغة برغم تفاهتها، روح الفكاهة الواقعية التي يتميز بها أدائه. وفي أثناء تصوير فيلم «سلامة في خير» - الذي فرغ من تمثيله في نوفمبر ١٩٣٧ -

كان يعمل بأحد المسارح الصيفية بالإسكندرية^(٣٨). وعندما حان موعد افتتاح موسم ٣٧ - ١٩٣٨ بمسرحه، لم يكن لديه مسرحية جديدة ليقدّمها، فاضطر إلى تقديم «قسمتي» في الافتتاح، وقد ظل المسرح طوال عرضها كامل العدد^(٣٩). وأخيراً مثل الريحاني في ٦ يناير ١٩٣٨، واحدة من أكثر كوميدياته شعبية هي «لو كنت حليوه»^(٤٠)، التي تعتمد في موضوعها على كوميديا فرنسية بعنوان

«بيشون» Bichon، [الجان لوتراز Jean Letraz]

ويُعرّى لنا الريحاني - في هذه الكوميديا - بيت «برجوازي» آخر محدث نعمة عادي. وينصب الساتير هنا على موظف مهم (وهو يشتغل أيضاً مقابل أدوات صحية)، يكون موضع ثقة إدارة الأوقاف. والريحاني يفضح انحراف

(٣٨) «موسم الريحاني»، مجلة الاثنين (٦ أبريل ١٩٣٧).

(٣٩) «الأستاذ نجيب الريحاني يقدم قسمتي على مسرح الريحاني»، مجلة الصباح

(٢٨ نوفمبر ١٩٣٦)، والاثنين (نوفمبر ١٩٣٦).

(٤٠) «الأهرام»، (٦ نوفمبر ١٩٣٨).

هذا - الموظف ليعرَى نظام الوقف - وهو يبرهن في المسرحية على أن إدارة الوقف وتوزيع إيراداته ، كانت تم بطريقة مريبة . ويستند نقده - برغم خفته ودعاباته - إلى مبررات قوية . وكان الوقف قد تعرض لعدة حملات أدت إلى حله بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ .

وتعد هذه المسرحية مساهمة ممتعة في تصوير شخصية الإنسان الصغير « شحاته افندى » كاتب الحسابات - إنه رجل عاطفي ، يحرّر مقالات في الحب ، ويجب [ابنة رئيسه حباً أفلاطونياً ، فتتخذ وسيلة لتحقيق مآربها . إلا أنها تقلد طبيته في نهاية المسرحية ، وتقرر الزواج منه . وقبل أن تتخذ هذه الخطوة ، يطرق الحظ باب شحاته في صورة تذكرة يا نصيب ، وبذلك يرضى عنه أبوها الجشع . وعندما يأتي شحاته لأول مرة ليعمل في الوظيفة المشار إليها ، نراه في صورة إنسان بسيط أمين وساذج . وسرعان ما يكشف انحراف رئيسه ، ناظر الوقف . إلا أنه في سبيل المحافظة على وظيفته ، يتخلى عن مُثله ، ويتعلّم حيل رئيسه حتى الإجادة ، بل يتفوق عليه في لعبته الخاصة . وفي مشهد لامع ، ينتظر شحاته ورئيسه زيارة إحدى مستحقات الوقف ، التي تستعين بخير لمراجعة الحسابات ، حين تشك في ذمة الناظر . ويحرص شحاته على تغطية جميع سرقات رئيسه ، بإدراجها في سجلات نفقات العزبة ضمن بند « مصروفات » . ويتم هذه العملية بدهاء وبراعة يعجز الناظر نفسه عن فهمها :

عبد الحفيظ : ما هو اللي أنا حامل هتمه ، الاصطلاحات المتعقّرة

اللى أنت كاتبها ولا نيش فاهم لما معنى .

شحاته : إزاي يا سعادة اليه إزاي ؟ . . كل شيء عندنا له موش

معنى واحد ، ستين معنى .

عبد الحفيظ : عندك مثلاً مقيد حضرتك في دفتر اليومية ١٨ جنيه ،

وجنبتهم لمشتري شيء ، وتحتهم عدل تسعة جنيه

لمشتري شيء لزوم الشيء . ويتفهم إليه من كدة ؟ .

شحاته : إيوة ، قلّتلّي . يتفهم يا سعادة اليه عندنا إحنا يا راسخين

في الأمرار ، إن التمتاشر جنيته دول ، تمن وسكى وكونياك

للإرد غانة إياها ، اللي اتعميكت في العزبة ليلة شم

النسيم .

عبد الحفيظ : هيه . طيب والشيء لزوم الشيء .

شحاته : .. مزات يا سعادة اليه . مزات لزوم الخمر .

عبد الحفيظ : أعوذ بالله . وقدّ آم الخير تقسّم إزاي ؟

شحاته : الترتيب معمول يا سعادة اليه . نازلين في دفتر الأستاذ

المبلغين في نفس التاريخ ، ومذكور بيان عنهم بأن ال ١٨

جنيه تمن شيء ، وهو موتوسيكل هدية للمهندس نظير

إنجاز متصاري الأبعادية .

عبد الحفيظ : يا مغيث يارب . طيب والشيء لزوم الشيء ؟

شحاته : بتزين لزوم الموتوسيكل . والموتوسيكل جيمشي بابه ؟ ..

بمّية فاصوليا ؟ (٤١)

وعندما يصل الخير — كاتب قبطنى آخر يدعى « غريال » — ليقوم بمراجعة

الحسابات ، يرشوه شحاته لكي يتفاضى عن تلاعبه :

(٤١) « لو كنت خليو » ، مخطوطة معارة من المرحوم بديع خيرى .

- غبريال : شايف مخلوقات فى الدنيا زى قِلتهم
شحاته : ايوة ، يا كَلُوا بِلَاش .
غبريال : ناس كماله عدد .
شحاته : لا ، وفكريننا .. احنا حمير !
غبريال : واحنا اللي راكِينهم (ضحك) بَقى باحضرة الباشكاتب
احنا دلوقت ما حدش وِبانَا ، الميزانية اللي أنت
مشبكها دى سايحة شويه .
شحاته : ايه ؟ .. أنت شايف كده يعنى ؟ .. تسبجاره (يعطيه)
غبريال : عندك مثلاً ، بند نمره اتنين ملّعتيك قوى قوى قوى .
شحاته : ايه ؟ .. اتفضل ولع .
غبريال : حَفِظْت (يقرأ) ستون جنيها مضرِباً تَمَن ساعة
ميكانيكية يجرس كهربائى لزوم المواشى . بَقى بدمتك ده
اسمه كلام ده يا حضرة الباشكاتب ؟ .. وتجيرو بستين
جنيه ساعة للمواشى ، ليه ؟ .. يعملوا بيها ايه دول ؟
شحاته : للمواعيد يا حضرة الباشكاتب للمواعيد . . المواشى فى
العزبة يَندُقْ لهم جرس الصبح الساعة سبعة ونص بالدقيقة
غبريال : وبالدقيقة ليه ؟ .. ويسندُقْ لهم جرس ليه ؟ .. هم
رايحين المدرسة ؟ .. اقولك الحق ؟ .. كتيرة شوية . .
شحاته : هى كتيرة كتيرة ، لكن احنا فى العزبة ممكن النظام
قوى . . العَلِيق بمواعيد ، البيطار بمواعيد ، ومع ذلك

تتداوى رونه . .

غبريال : أنا ما بقولش حاجة .

شحاته : الحصان من دون لا يتغدى يوم الساعة اتنين ويوم الساعة أربعة ، معدته تتلف .

غبريال : معقولة ، معقولة . . بتحافظوا على صحة الخيل . .

كثر خيركم .. نتقل لبند تانى . (يقرأ) فقط وقدره مائتان وخمسون قنطاراً من القطن محصول عزبة الهدارة البالغ مساحتها ٩٧٢ فدان ، ... يا خبر منيل ، ٩٧٢ فدان ييرمو كلهم ٢٥٠ قنطار ١٤ ليه ؟ . . الفدان عالحساب ده يرمى إيه ؟ . . ستنى قطن ؟ . . لا ، لا ، لا

شحاته : ايوه دى عوجة شوية ، معاك حق . طيب تسمح لى دقيقة واحدة .

غبريال : ما هو ما كملناش . . .

شحاته : قبل ما نكمل ، علشان ما نقشش فى البنود الجاية .

غبريال : (وحده يتصفح ويقرأ) لا لا لا ، ده مستحيل .. زمالة ، منقول أبو الزمالة ، رابطة ، مدعوقه الرابطة .

شحاته : (داخل وفى يده ورقة من ذات العشرة جنيهات) بس هانت يا حضرة الباشكاتب .

غبريال : تعالى هنا ، ايه البلاوى المتكلمة دى ؟ . . تعالى أنا بالعربى القصيح . . .

- شحاته : لا عربى ، ولا روى ، بى (يلوح له بالورقة) .
- غبريال : (مأخوذاً بحلاوة منظرها) ايه .. كام ؟
- شحاته : (إشارة بأصابعه العشرة وبأن خمسة له وخمسة لغبريال)
- غبريال : (يتناول القلم بسرعة ثم يمضى بالتصديق وهو يقول)
ايه . مات . (يريد أن يطلبها ماداً يده) ناولنى ناول .
- شحاته : (مشيراً بأن تبقى معه) لما تفكتها أصلها ورقة صحيحة ..
- غبريال : معاى فكة ، مات .
- شحاته : طب ما تناولنى الفكة الأول .
- غبريال : أما غريبة . ايه .. مستخونى ؟
- شحاته : لا ، بس أصول المهنة .
- غبريال : ده شىء يجرح ذمتى .
- شحاته : ايه ، الزمالة . . .
- غبريال : الرابطة . . . عديم (٤٢)
- وقد جاء فى إحدى المقالات النقدية : « أن المتفرج كان يشعر فى وجود شحاته أفندى - الكاتب البائس - أنه أمام شخصية يراها كل يوم » (٤٣) .
- ويمكن الحكم على مكانة الريحانى الرفيعة كفنان فى أواخر الثلاثينات ، إذا علمنا أنه كثيراً ما كان يدعى للتمثيل فى البلاط . وكانت أول مرة له - كما نعلم -

(٤٢) المرجع السابق .

(٤٣) « فرقة الريحانى تقدم : لو كنت حليو » ، مجلة الاثنين (٢١ فبراير

في فبراير من نفس العام ، عندما دُعِيَ لتقديم عرض في مناسبة عيد ميلاد الملك فاروق^(٤٤) . وقد أشارت الصحافة الفنية إلى هذا الحدث ، باعتباره أول مرة ينال فيها فنان مصري مثل هذا الشرف !^(٤٥) .

وفي أبريل ١٩٣٨ ، كتب الريحاني وخيري مسرحية جديدة بعنوان « السنات ما يعرفوش يكذبوا »^(٤٦) . وهي كوميديا خفيفة ، تعتمد على مواقف وشخصيات مغلوطة ، وأحداثها مقتبسة من كوميديا فرنسية معاصرة اسمها « جيبى » Mon Bébé . وتقول فكرتها الأساسية إن النساء كاذبات بالفطرة !

بهذه المسرحية الخفيفة ، التقط الريحاني أنفاسه قبل أن يعمل في ساتيرته التالية : « استنى بختك » ، التي أخرجها في نوفمبر ١٩٣٨^(٤٧) . هنا يحول دفعة الهجوم إلى السياسة الداخلية والمعاملات التجارية المشبوهة ، في مجالات الصناعة والتجارة النامية . ومعالجة الريحاني للساتير تم — كالعادة — عن طريق شخصية باشا . وإذا قارنا هذه المسرحية بالأصل الفرنسي « عشيق مدام فيدال » L'Amant de Mme. Vidal ، تأليف لوي فرني L. Verneuil — الذي استمد منه الريحاني حبكة مسرحيته — فسوف نتيين إلى أى مدى . يسيطر الساتير الاجتماعي في مسرح الريحاني ، مما يجعل اقتباسه مختلفاً تماماً عن الأصل الفرنسي . ففي مسرحية « فيرفو » — وهي « كوميديا عاطفية » Comédie de sentiment نلاحظ أن لموضوع الحب أهمية قصوى في المسرحية ، إذ تتوهم مدام فيدال أن

(٤٤) «الريحاني على مسرح السراي العامة» ، مجلة الاثنين (٢١ فبراير ١٩٣٨) .

(٤٥) الصباح ، (١٨ فبراير ١٩٣٨) .

(٤٦) «الأهرام» ، (١ مايو ١٩٣٨) .

(٤٧) «الأهرام» ، (١٣ ديسمبر ١٩٣٨) .

زوجها غير وفي . ولكي تثير غيرته ، تستأجر شابًا - في مقابل مبلغ كبير - لتظاهر أمام الناس بأنه عشيقها . وكان من العسير أن يستمر هذا الوضع ، ذلك أن التظاهر بالحب ينقلب إلى حب حقيقى . فتعشق مدام فيدال هذا الشاب وتصبح خليلته . وفي نهاية المسرحية تكشف أن خيانة زوجها مثل سحر عشيقها . . كلاهما من نسج خيالها !

وفي مسرحية « فرنى » ، تُسلط الأضواء على شخصية مدام فيدال ، ويأتى دور العاشق في المرتبة الثانية بعدها ، ولا أهمية مطلقًا لدور الزوج ، الذى يظهر لفترة قصيرة في نهاية الفصل الثالث . ومن ثم يتضح لنا الفارق الهائل بين « تيسير » العاشق في مسرحية الريحانى - و« فيليب » ، العاشق في مسرحية « فرنى » . ذلك أن « فيليب » - وهو رجل « حليوه » صغير السن - يقبل القيام بهذه المهمة بسبب حاجته للمال اللازم لزواجه . . وهو لفقره يقترض ، حتى على أجره ! . . أما « تيسير » فهو فقير ، سيئ الحظ ، وحيد ، ولكنه أبى لا يقبل أداء هذه المهمة - مهمة العاشق - إلا بعد تردد شديد ، عندما يرح به الإفلاس والجوع . و« تيسير » - بالإضافة إلى ذلك - إنسان طيب وقاضل ومثالى ، ولهذا يبدو مشمئزًا أمام هذا الوضع . وتظل علاقته بـ زوجة الباشا بريئة ، مُنزعجة عن الهوى ، أى علاقة شريفة بين أجير ومخدومه . وبينما يؤدي « فيليب » دوره راضيًا ، نعلم أن تيسير يؤديه باشمئزاز ، كأنه يشعر بمهانة موقفه كرجل شرق الطباع . وعندما تتحسن أحواله ، يطلب من زوجة الباشا إعفاءه من العمل لديها ، فترفض برغم الدموع التى يذرفها بسبب موقفه العاجز . ولحسن الحظ ، يُقدَّر له أن ينقذ بالمصادفة حياة سياسى كبير ، فيتشله الأخير من بيت الباشا ، ويسند إليه مهمة إدارة أعماله . أما « بهجت » باشا فهو يلى تيسير أهمية في المسرحية . وبينما تغلب الرقة على نظيره

الفرنسي ، نراه هو هدفًا للسخرية في نص الريحاني ، فهو غير متعلم ، أحمق ، يمتلك من المال أكثر مما يستطيع التصرف فيه ، وهو ينفق منه بإسراف على مشروعات لا جدوى منها ، وعلى انتخابات الأقاليم . ويهتم الفصل الأول - مثلاً - بتصوير شخصية الباشا المقبولة ، وفصح استغلاله للفلاحين الذين يزرعون أرضه . ويتضمن هذا الفصل أيضاً واحداً من أمتع مشاهد المسرحية التي يسخر فيها الريحاني من معالجة « الباشا » لشئون السياسة . ويجمع هذا المشهد بين سكرتير الباشا ومدير الحملة الانتخابية « بوشى » ، وهو أيضاً رجل فاسد ، لكنه مرسوم في صورة فكاهية :

بوشى : آه يا ملى حسن ، هَسْدِرِ يامى حسن ! (لناشد) إزاي

الصحة ؟ إزاي سعادة الباشا ؟

ناشد : بخير ميرمى .

بوشى : أحواله .. صحته .. أشيئته .. ؟

ناشد : عال ، عال هيه عملت إيه يا بوشى ؟

بوشى : كل خير . اطمن ، الحِته كايها ويانا . أنا اللي تحت إيدى

دلوقت ٤٨ صوت .. انتخابات الهَنَّا على سعادة الباشا .

اسكت يا ناشد أفندى ، أمّا حصل امبارح حِته فصل !

ناشد : فصل إيه ؟

بوشى : مش الأخصام شَيَّعولى ؟

ناشد : الأخصام ؟

بوشى : آه ، حشمت بك المجرسى إالى ييزاحم سعادة الباشا في

الدائرة بتاعتنا . . ها تولى البوشى ، اند هولى البوشى . .
 راح البوشى .

ناشد

: ماه ، وعمل ايه البوشى ؟

بوشى

: استقبالات ايه ، وملاطقات ايه ، وسجاير زفوبيا ايه ،
 وقهوة بالماورد ايه . . وانيسست يابوشى ، ونورت يا بوشى ،
 انت ظريف يا بوشى ، تد تاش صوتك يا بوشى ؟ . .
 أقولك الحق ، عند دى اتخيدت أنا بالغضب .

ناشد

: إزاي ؟

بوشى

: إزاي ؟ . . يا خبر أسود ! . . صوتى ، عايز يأخذ صوتى
 أنا ؟ . . أنا أدى صوتى للهجرى ؟ . . وبهجت باشا
 مات . . بهجت باشا اندفن ؟

ناشد

: طيب طيب ، بس بشویش ، رفضت يعنى ؟

بوشى

: رفضت ؟ . . ده أنا رد حنيله . عمليتيله العشرة بقرش
 اند ورت من سكات ، ولا قيل ولا قال ، وشويه حسيت
 بحاجة بتخربيش فى إيدى ، قمت منشور .

ناشد

: ايه ، عقربة ؟

بوشى

: اللهم احفظنا . عقربة ايه يا ناشد أفندى ، ورقة من ذات
 الخمسة . . .

ناشد

: جنيه ؟

بوشى

: هو فيه ورقة بخمسة صباغ ؟ !

ناشد

: هيه . أوعى تكون . . . ؟

بوشى .. : فَشَسِر . أنا خَدَفْتَهَا عَلَى طُول ذِرَاعِي . أنا أدى صوتي
للهمجرى بخمسة جنيه ؟ .. ليه اتَجَنَّتْ ؟ .. إحنا
نعرف ندى أصواتنا لين . لمن سوف يمليه علينا ضمائرنا وبس ..
خمسة جنيه ؟ !

ناشد : أيوه صحيح .. خمسة جنيه يعنى ليه ؟ !
بوشى : كرُودِيَا . هو حد يعرف قيمة الأصوات زى سعادة الباشا .
ناشد : آه طبعاً . أنا ضرورى أقوله عالْحِكَايَة دى .
بوشى : آه . القهوة وحق من خلقتك ، جابوها لى بالماورد .
ناشد : إيوه ، إيوه . (٤٨)

وإلى جانب أهم العناصر الاجتماعية والسياسية الساتيرية فى اقتباس الريحانى ،
توجد فكرة سائدة تقول : **إن القدر الأعلى يحكم حظوظ الإنسان** . وفى هذه
المسرحية ، يشير الريحانى — الذى كان يؤمن إيماناً عميقاً بتأثير الحظ — إلى وجود
تذبذب بندولى لهذه القوة فى حياة كل فرد . هذه القوة تمثل التيمة الرئيسية
فى اقتباسه . والحبكة الدرامية هنا مثل القدر تعمل فى يسر وتحرك حظ تيسير وتغيره كما
تشاء . لكن الحظ مستبِد ، مثل البيئة المدمرة التى نراها فى عالم « الباشا »
المزيف . وليس تيسير سوى دمية تتحرك بعنف هزلى . وقبلما نجد عند الريحانى
هذا التناسب بين الموضوع والتكنيك . فتلقائية « الفارس » تنسجم مع تلقائية الحظ
فى هذا التصوير الدلائى الرائع والعايس لقَدَرِيَّة الريحانى .
وتعتمد مسرحية الريحانى التالية — وهى « **الدلوعة** » — على موضوع مقتبس

(٤٨) « استنى بختك » مخطوطة معارة من المرحوم بديع خيرى .

عن كوميديا فرنسية بعنوان La Petite Chocolatière . وتسخر « الدلوعة » من فتاة غنية خليعة (ميمى شكيب) ، كما تصور فساد الجهاز البيروقراطي وتعنت صغار الموظفين ..

وفي أثناء عرض المسرحية : مرض الريحاني مرضاً شديداً ، نقل على أثره إلى المستشفى لعلاجه ^(٤٩) . وبعد شفائه ، وقّع عقداً لتمثيل فيلم آخر باستوديو مصر عنوانه « ميمى عمر » . وظل يعمل بالفيلم خلال صيف ١٩٣٩ ، حتى انتهى من تصويره مع بداية الخريف ^(٥٠) . ويقوم هذا الفيلم على حبكة بالغة التعقيد . . إلا أنه لا يخلو من عناصر جادة ^(٥١) .

وعلى الرغم من انشغال الريحاني في تصوير فيلم « ميمى عمر » ، فقد استطاع أن يشترك مع بديع خيري في كتابة مسرحية جديدة ، ليفتح بها موسم ٣٩ - ١٩٤٠ .

(٤٩) الصباح (مايو ١٩٣٩) .

(٥٠) « الريحاني يتحدث » ، مجلة الاثنين (١٦ أكتوبر ١٩٣٩) .

(٥١) قصة الفيلم عن موظف فقير اسمه « عمر » ، ورغم أنه متعطّل فإنه شريف . يذهب « عمر » إلى القاهرة للبحث عن عمل . وهناك تهمه عصابة لصوص بسرقة جوهرة ، ولا يفلح في تبرئة نفسه من التهمة ، فيضطر - في النهاية - إلى العمل لحساب العصابة ، ويتحول إلى محتال ، ويصبح زعيم العصابة . ويبين الفيلم أن جشع وفساد المدينة الكبيرة مستولان عن انحراف هذا الإنسان الفقير الطيب بفطرته . ويدور الحدث الرئيسى في الجزء الأخير من الفيلم ، وموضوعه أسرة إقطاعية غنية يمضى ابنها سنوات طويلة بالخارج . ولوجود تشابه عجيب بينه وبين عمر ، تدبر خطة لكى يتقمص عمر شخصية الابن ، وبذلك يستطيع أن يمسك بزمام عزبة الأسرة ويعود الابن الحقيقى فى اللحظة التى توافق فيها الأسرة على تفويض عمر فى إدارة أملاكها ، فيفتضح أمره بعد سلسلة من المواقف الكوميديّة . لكنه ينال الصفع .

وقد مثلت المسرحية في صورة استعراض بعنوان «ماحدث واشد منها حاجة» ، انتقد فيه الريحاني بعض تقاليد الحياة المصرية، كاحتفالات الزواج والمآتم^(٥٢) .

وعقب الاستعراض الأخير ، مثل الريحاني في ٦ أبريل ١٩٤٠ «حكاية كل يوم»^(٥٣) ، و«مدرسة الدجالين» في نهاية عام ١٩٤٠ . وفي المسرحية الأخيرة ، يسخر الريحاني من صناعة السينما في مصر^(٥٤) . بعد ذلك أخرج «ثلاثين يوم في السجن» ، التي كتبها الريحاني من خلال موضوع اقتبس عن مسرحية فرنسية بعنوان «عشرون يوماً في الظل» *Vingt Jours à L'Ombre*^(٥٥) . وتحكى حبكة مثل حبكة منلوب فوق العادة—قصة رجل يستأجر صديقاً له لينفذ نيابة عنه عقوبة السجن الصادرة ضده . ونعلم أن الصديق كاتب مفلس متعطل — يمثل الريحاني بالطبع — بينما يعمل المستأجر محامياً ، فيدلي الريحاني على لسانه بتعليقات مرحة عن الوظائف القضائية . وبلى هذه المسرحية ساتير آخر بعنوان «ياما كان في نفسي» أخرج في يناير ١٩٤٢ ، ومثل بدار الأوبرا^(٥٦) . والمسرحية — كما يروي جوزيف دخول — مقتبسة عن الفيلم الأمريكي «عشقها الجبان»

(٥٢) «الأهرام» (٩ يناير ١٩٤٠) .

(٥٣) «الأهرام» (٦ أبريل ١٩٤٠) .

(٥٤) «مدرسة الدجالين» مجلة الصباح (٣ يناير ١٩٤١) .

(٥٥) هذه المسرحية كانت مفضلة دائماً عند الممثلين — المديرين . وقد مثلتها

أيضاً ، في العقد الثاني ، فرقة الممثل — المدير عبد الرحمن رشدي بعنوان : «عشرين يوم في السجن» . . .

(٥٦) «الأهرام» ، (١٤ يناير ١٩٤٢) .

Her Cardboard Lover (٥٧) . وتتناول — كما يشير العنوان الأمريكي — بين ما تناوله من أشياء أخرى ، موضوع الحب ، وموقف النساء التافه منه ، في حين نجد أن الريحاني يعالج — فوق أرضية سатиيرية واجتماعية — المشاكل التي تنشأ في إحدى الأسر بسبب الميراث .

بعد ذلك ، استضافت « دار الأوبرا » فرقة الريحاني في عدة مناسبات ، منها افتتاح المسرحية الجديدة « حسن ومقص وكوهين » ، التي مثلت بها في ٩ مارس ١٩٤٣ (٥٨) . وقد كُتِبَت هذه المسرحية بناء على موضوع مقتبس عن مسرحية « تريستان برنار » Tristan Bernard المشهورة: « المقهى الصغير » Le Petit Café (٥٩) . وتعد المسرحية من أروع مسرحيات الريحاني ، وهي تشهد أيضاً ببلوغه قمة تطوره كساتيرست اجتماعي . ويبرهن فيها الريحاني على أن كل الفروق — حتى الفروق الدينية — تلاشى بتأثير المال . وقد روى لنا بديع خيري كيف خطرت للريحاني تيمة مسرحية « حسن ومقص وكوهين » . فذات يوم ، ذهب خيري مع الريحاني لزيارة مريض في مستشفى بالفجالة . وفي أثناء سيرهما — بعد خروجهما من المستشفى — جذبت انتباه الريحاني لافتة متجر قريب ، كان ملصكاً لقبطي ومسلم . وفكر الريحاني ملياً أمام هذا المتجر . فقد لاحظ كيف

(٥٧) حليث مع « جوزيف دخول » . مثلت مسرحية « عشيقها الجبان » Her Cardboard Lover في نيويورك عام ١٩٢٧ . وهي مقتبسة أصلاً عن مسرحية فرنسية بعنوان Dans sa Candeur Naïve من تأليف جاك ديغال J. Deval .

(٥٨) « الأهرام » ، (٩ مارس ١٩٤٣) .

(٥٩) حليث مع « جوزيف دخول » . وقد تحولت المسرحية إلى كوميديا موسيقية — عنوانها The Little Café — في نيويورك ، عام ١٩١٣ .

أن الفروق الدينية ذابت بسهولة وسط مصالح العمل ، وأضاف قائلاً ، إن الأمر أدعى للتسلية حتماً ، لو كان للقطبي والمسلم شريك يهودي (٦٠) .

وقد أمدّت مسرحية « المقهى الصغير » الريحاني ببناء مناسب لفكرته . وكان قد طلب من صديقه جوزيف دخول رأيه في مسرحية فرنسية ليقدّمها في عرضه التالى . وبينما كان دخول يتصفح أعداداً قديمة من مجلة *La Petite Illustration* (٦١) ، توقّف عند مسرحية « المقهى الصغير » ، وقرّر تقديمها للريحاني بدلاً من تلك التى سأله بشأنها . فلما قرأها الريحاني ، عرف كيف يستفيد منها .

وتناول مسرحية « تريستان برنار » قصة الساقى « ألبير » ، الذى يعمل بمقهى صغير يملكه برّجوازي يدعى « فليبير » . وذات يوم ، يرث « ألبير » عن أبيه ثروة تقدر بثمانمائة ألف فرنك . ويعلم « فليبير » بالأمر قبل « ألبير » ، فيفكر — بمساعدة صديق له — فى طريقة للاحتيال على « ألبير » ، للحصول على جزء من الثروة ومن ثم يستلوج « ألبير » ليوقع عقداً لمدة عشر سنوات . ويشترط عليه بأن الطرف الذى يفسخ العقد ، يكون ملزماً بدفع تعويض قدره ٢٠ ألف فرنك . ويوقع ألبير العقد فرحاً ، لأنه لم يكن ينوى ترك عمله بالمقهى . وعندما يكتشف الحيلة ، يقرر البقاء فى المقهى . لكنه يعمل على حمل صاحب المقهى على طرده بوسائل استيفزازية . وينجح فى ذلك ، إثر معاملته الجلفقة له . وينتهى كل شيء نهاية سعيدة ، لأن « ألبير » يسعى — برغم ذلك — للزواج من ابنة

(٦٠) بديع خيرى ، « حسن ورقص وكوهين » ، مجلة الهلل (١ مارس ١٩٦٦)

(٦١) « *La Petite Illustration* » ، مجلة شهرية كانت تنشر فى باريس — فى أوائل هذا القرن — نصوص أحدث عروض المبرح الفرنسى فى ذلك الوقت . وقد وفرت هذه المجلة للريحاني العديد من النصوص التى اقتبس عنها مسرحياته .

«فليبير» الرقيقة الجذابة . وتشيع في هذه المسرحية تلك النغمة التي كانت سائدة في أوائل القرن العشرين ، والتي تعزف على أوتار المرح وتطلعات المدنية واللامبالاة . وبرغم أن « ألبير » يتحقق من أن المال ليس قيمة جوهرية في الإنسان فإن المسرحية تخلو من الهدف الأخلاقي أو « الساتير » .

ولم يكن الأمر كذلك بالنسبة لاقتباس الريحاني . فهو باقتصاره على البناء المجرّد لمسرحية برنار ، إنما يحول هذه « الفودفيل » المسرحية إلى واحدة من أكثر ساتيراته الاجتماعية إتقاناً . فبيئة المسرحية تتحوّل من مقهى إلى مخزن أدوية كبير أو صيدلية . وهو يضيف إلى النصّ شخصيات جديدة من المجتمع القاهري ، كال يونانيين وسوريين وتركيات وكثيرين غيرهم . ويتحوّل « ألبير » إلى عباس الذي يعمل بائعاً بمخزن الأدوية . وعباس نموذج الإنسان الصغير ، بالإضافة إلى أنه شخصية كوميدية متميِّزة . وهو فقير : سيّ الحظ ، شارد الذهن دائماً (يبيع الفانليا بدلا من بودرة الصراصير وبالعكس) . لكنه أيضاً بذيء ، وقح ، ساخر . . . وهو — مع ذلك — عاطفي ومثالي . وإلى جانب هذا كله ، نراه مُستَغَلّاً ، ومستغلّوه هم « حسن » و « مرقص » و « كوهين » ، واثلاثة شركاء في ملكية مخزن الأدوية .

« وحسن ومارقص وكوهين » من أمتع الشخصيات التي ابتكرها الريحاني . وأشدّها أصالة . وهي وإن تكن مرسومة بدقة — طبقاً لصفات المسلم والقبطي واليهودي — لكنها مصوّرة بأسلوب ساتيري لا ينطوي على إساءة . ويصف أحد المتفرّجين هؤلاء الثلاثة بقوله :

« حسن رجل أنيق ، وجرىء ومتقف ، وهو يمثل الواجهة الإسلامية مخزن الأدوية . . . إلا أنه لم يكن له خبرة في أمر من

الأمور ، سوى تكوين صداقات وتوطيد علاقاته المسئولين وكوهين يهودى محافظ ، ومالى مقتر ، وهو أيضاً أمين خزانة الشركة . لكنه لا يدري شيئاً عن العلاقات العامة . أما مرقص ، فهو العضو القبطى فى الشركة . ذو العقل المدبر والمظهر الرث : ويرجع الفضل فى نجاحها إلى مهارته فى تصريف شئونها . وعندما أسند مرقص إلى حسن مهمة الاتصالات الرسمية كان يؤدي عمله على أتم وجه . وإذا احتاج مرقص للمال اللازم لمشروع ما فإنه يقنع كوهين ليقلع له المبلغ . لكن لا حسن ولا كوهين كانا يستطيعان مواصلة العمل بدون مشورة مرقص . (٦٢)

وإن ما بين الثلاثة من فروق دينية وسلافية يزيد من حدة الساتير الذى ينصب على أعمالهم بوصفهم تجاراً . وحين نتناول كل منهم على حدة ، نكتين أن حسن محدث ثراء ، ينتمى إلى فئة اجتماعية فقيرة . ولهذا فهو يكره كل ما يمت بصلة إلى أصله المتواضع الذى نشأ فيه . وكوهين — الذى مثله بشارة واكيم بتخفيف ملحوظ — محتدياً مسلك اليهود المصريين — هو أيضاً محدث ثراء ، ويكره كل ما يذكره بأنه كان ذات يوم بائع بوريك متجول . فهو مخلوق جشع ، بالغ التفاهة (فى رأيه أن الفرق الوحيد بين البائعة والمليونيرة ، سلسلة أصفار) ، كما أنه خرب الزمة . وعندما يتسبب عباس بإهماله فى ضياع عبوة « أتير » ،

فرى حسناً يتخفف من ضيقه بتوقيع غرامة مالية عليه ، على حين ينظر كوهين إلى للسألة من زاوية مختلفة تماماً :

كوهين : خير كفى الله الشر مالك يا حسن بك . محموق من إيه ؟

حسن : الحبيب المغفل المزقت القطران . . .

كوهين : انهى قطران فيهم . . ما القطران عندنا كبير (ينظر إلى

عطية وهبة) قطران نمره كام ؟

حسن : المخلول ، المجذوب ، مقصوف العمر . . .

كوهين : هاه . . . عباس ! . . ماله ؟

حسن : سايب قرازة الأتير مفتوحة . اتفرج عالبلاوى . . .

اللوح . . . النطع . . .

كوهين : وأنت تزعل نفسك عشان إيه ؟

حسن : ما ازعلش نفسي إزاي ياخواجة كوهين ؟ . . أدى ليش

ونص طاروا فى الهوا .

كوهين : وتفور دمك ليه ؟ . . سيك ولا يهملك .

حسن : هو مال حتراميه ده ؟ . . احنا بنلاقى البضاعة عالتل

(إلى بهية) إيدى له خمسين قرش غرامة .

كوهين : على ميهلك ، موش كده . . . خمسين قرش كبير .

حسن : والله العظيم لا يمكن . لازم اقترصه فى عصفورة قلبه : أنا

مَطَرُ شَقٍّ مِنْهُ . مَا هَيْتَ عَنْدَهُ أَغْزَ مِنْ عَصْفُورَةٍ قَلْبِهِ .
أَقْرُصُهُ فِي مَا هَيْتَ . . . خَمْسِينَ قَرَشَ .

كوهين : يَا حَسَنَ يَا حَبِيبِي ، بِشْوَيْشَ .

حَسَن : يَا سَلَامَ يَا كُوهِينَ ، يَا سَلَامَ !

كوهين : بَسْ طَوَّلْ بِالْكَ . هُوَ الْآتِيرُ الَّلِي طَارَ دَه تَمْنَه كَام ؟

حَسَن : تَمْنَه عَلَيْنَا ٨٠ قَرَشَ .

كوهين : لَاءَ ، مَشْ عَلَيْنَا . . . تَجَارِي ، يَعْنِي لِلزَّبُونِ .

حَسَن : الزَّبُونِ ١٢٠ قَرَشَ .

كوهين : عَظِيمَ ، اِحْنَا نَعْمَلْ إِكْرَامَ بِصَفْتِهِ مُسْتَخْدِمِ عِنْدَنَا . الطَّيِّبَاتِ

لِلَّهِ ، نَنْزِلْ لَهُ عَشْرِينَ فِي الْمِيَهْ . قَيْدِي عَلَيْهِ غَرَامَةٌ جَنْبِيهِ ! (٦٣)

وَأَخِيرًا — وَلَيْسَ آخِرًا — يَأْتِي « مَرْقَص » بِمَكْرِهِ وَفُجْئَتِ الصَّبْعِيْدِيَةُ الرِّيفِيَّةُ . وَهُوَ وَحْدَهُ الَّذِي يَعْلَمُ بِمَوْضُوعِ مِيرَاثِ عَبَّاسَ ، فَيَدْبِرُ لَذَلِكَ خُطَّةَ الْاِحْتِيَالِ عَلَيْهِ :

مرقص : وَأَنْتُمْ مَتَّيْحَمَوْشَ أَوِي ، طَوَّلُوا بِالْكُمْ شَوِيَهْ .

حَسَن : نَطَوَّلْ بِالنَّا لِحْدَ امْتِي ، لِحْدَ مَا يَمْسُكُ فِي خَنَاقِنَا ؟

أَنْتَ يَا مَرْقَصَ أَفَنْدِي تَقِفْ لَنَا فِي حَاجَاتِ .

كوهين : الْبُورِيكَ قَالَ بُورِيكَ ، الْجَمْعَانِ الَّلِي عَمَرَهُ مَا شَمَّ

رِيحَةِ الْبُورِيكَ .

مرقص : بُورِيكَ إِيهْ ؟

- كوهين** : دا ما يقعدش هنا . ما يقعدش !
- مرقص** : لا ، حا يقعد ياسى كوهين .
- حسن** : يقعد يعنى ايه ؟ . ما يقعدش .
- مرقص** : باقولكم حا يقعد ، ويقعد ويرتاح ، ويد كندل رجليه كان .
- حسن** : لا لا ، دا بيتي عند .
- كوهين** : ايوه ، بيتي تحدى يا مرقص أفندى .
- مرقص** : ايوه اتنبلوا اندفتوا بالحيسا . عباس اللى بيدكم ترعطوه دا ، تعرفوا النهاردة يختكم على ايه ؟
- كوهين** : يختكم على جاكته مقطعة ، وينطلون دايب .
- مرقص** : ايوه . جاكته مقطعة وينطلون دايب و ٨٠ ألف جنيه .
- كوهين** : ٨٠ ألف جنيه ؟ . . . سى مرقص ؟ !
- مرقص** : نعم ياسى كوهين .
- كوهين** : حضرتك قبل ما تشرف هنا ، حودت على كلوت بك ؟
- مرقص** : وحياة أبوك تروح تملح ولا تقولش لحد ، ٨٠ ألف جنيه . . . صاحب ٨٠ ألف جنيه .
- حسن** : الزبيب بتاع النهاردة يظهر أنه صنف مش قد كده ،
- خايط كام بتوره ياسى مرقص ؟
- مرقص** : ايه يا شيخ ؟ . . . اسم الله عليك يا فايق ، يا موزون .
- سلامة بك حرك تعيشوا اتو .
- حسن وكوهين** : سلامة بك حرك ؟ !

مرقص : أيوه، عم أبو جاكه مقطعة، أخو والد أبو بنطلون دايب ..

أبو بنطلون دايب دا ، حيليس من بكره ١٦ بنطلون
فوق بعض ، ٨٠ ألف جنيه !

كوهين : أنت بتكلم جدّ يا مرقص أفندى ؟

مرقص : باتكلم ، هو سلامة بك حرّك له وريث في الدنيا غير

عباس ابن أخوه ؟

كوهين : ٨٠ ألف جنيه ، كُبات على دماغك يا عباس ، وعلى

الكُبات كُبات .

حسن : إيه الكلام الفارغ دا ؟ .. أنت متأكد ؟

مرقص : برضه عمال يقوللي متأكد. دنا سايب إسكندرية بتشيب وتلب

على حرّك برّك فرّك، يسيبشوا على اللي يورثه ، ثبت لهم
أنه عباس ، وفين يلاقوا عباس ؟ منين يجيبوا عباس ؟ ...

ما عارفينش طريق عباس !

كوهين : وأنت دليتهم على العنوان ؟

مرقص : أدلّهم كيف ؟ .. هو أنا اتجنّنت ؟ .. أنا سمعت الخبريّة

من هنا ، وأول قَطْرٍ على مصر ، وأدى الحكاية بين

أيديكم ، نتشاور فيها مع بعض ، ونوضّب مصلحتنا قبل

ما يوصله الخبر .

كوهين : مصلحتنا إزاي يا مرقص أفندى ؟

مرقص : أنا باقول إنه من العقل يعني ما نسيبوش يغير من أيدينا

بروة زى دى .

- كوهين** : معقول أوى ، بس الطريقة ..
- مرقص** : نربطه .. نكتفه ... نحزّمه بحزام من حديد .
- حسن** : إيه هو اللي تحزّموه وتكتفوه ؟ . . إانتو حتشتغلوا حرّامية ؟ . : هو متّصر حتخطّفوه ؟
- مرقص** : وحياة والدك ترتاح أنت ، يا حسن ييه . .
- كوهين** : أيوه ما تتعيبش نحك قوى يا حسن ييه . إزاي يا مرقص أفندى إزاي ؟
- مرقص** : ولد زى عباس دا متودّك فى المحل ، وابن حلال وصاحب ذمة ، ومترّبى .
- حسن** : دا مترّبى ؟ . . لمّامة الحوارى دا مترّبى ؟
- كوهين** : دا مترّبى فى أكسفورد ، فى السوربون ، صاحب ٨٠ ألف جنيه . . أيوه يا مرقص أفندى ، وبعدين ؟
- مرقص** : وجدع ذوق ، وحتّى ، ولسانه حلو .
- حسن** : لسانه حلو ، هباب الطين ده ؟
- كوهين** : أيوه ، سكر مكرّر ، عسل نحل : . هاه يا مرقص أفندى ؟
- مرقص** : بقول يعنى ، عشان مصلحة المحل ، . . ما يصحّش نفرط فيه أبداً .
- كوهين** : مضبوط .
- مرقص** : وعشان نضمن عدم خروجه من عندنا نعمل له كونترواتو لمدة عشر سنين مثلاً .

- حسن** : ١٠ سنين ؟ ! ، أنا أستحمل الحلقة دى عشر سنين ؟ . .
- إذا كان دا وهو لسه شحات حىضربنى ، إشحال لما
يتسيند ضهره على ٨٠ ألف جنيه ، أظن يكلمنى بالمقشة ؟
- كوهين** : بس لو كنت تخدمنا وترتاح أنت يا حسن ييه ؟ . . إيوه
يا مرقص أفندى ، نعملوا كوتراتو عشر سنين .
- مرقص** : هو يأخذ عندنا تسعة جنيه ، مش كده ؟
- كوهين** : إيوه .
- مرقص** : نعملوا أحنا عشرين ، ثلاثين .
- حسن** : عشرين ، ثلاثين . يعنى تغنوه زيادة عن غناه ؟
- مرقص** : يا حبيبى اخرج منها أنت .
- حسن** : أخرج إزاي ؟ . . تدوله ثلاثين جنيه ؟ .
- مرقص** : إيوه ، وفوقهم كان عشرة الميه من الأرباح ، بصفته
إشريك فى مقابل حُسْن إدارته للمحل ؟
- حسن** : لا ، دنا أعمل تليفون حالا ، أودّيكُم السرايا الصّفراء .
- مرقص** : ما تبتّعّفروا أمال ، خلكى الواحد يقول اللى عاوز يقوله !
راجل زى دا ، لما يعرف أن عنده ٨٠ ألف جنيه ،
حىقبل يقعد هنا ، تحت ملطشة مى حسن ، ورزّالة
مى مرقص ، وكتر بسة كوهين ، وغطرسية الزبائن ؟
- كوهين** : طبعاً لا .
- مرقص** : خلاص ، الكوتراتو حىكون فيه شرط جزائى . إذا أحد

الطرفين ساب التاني قبل المدة المحددة ، يدفع تعويض
٢٠ ألف جنيه .

كوهين : كده ، كده ، كده . أنت مولود في أنهي مديرية في

حسن : الصعيد يا مرقص أفندي ؟ . إيه رأيك يا حسن ييه ؟
: أعوذ بالله ، دي أفكار شياطين . دا جشع بطال ،
دا بيتي استغلال دنيء .

مرقص : دنيء علشان إيه ؟ . . . كان بيتي دنيء صحيح ، لو كنت
خيت عليك ، وحليته أنا لوحدي . .

كوهين : أصيل يا مرقص أفندي ، أصيل . أمال ، فيخلك صوش
ياكل لقمة من ورانا ، من أصول المحبة والأخوة نحليوه
سوا .

حسن : يا ويلكم ، ده أنتم أبالسة ! . . أنا يستحيل أشترك في
مؤامرة زي دي . . . دا ابتزاز ، ودي قلة ذمة .

مرقص : قلة ذمة . حافظ أنت على ذمتك . خليك أنت بعيد .

حسن : بعيد إزاي ، إحنا مش شركا سوا ؟ .

مرقص : ما أنت بتقول ابتزاز ، واهتزاز .

حسن : ابتزاز يعني علشان ... ومع ذلك . . . طيب ، حيث

كده ما تترودوا التعويض شويه : ٣٠ ألف ، ٤٠ ألف .

مرقص : لا ، تبي مكشوفة أوي ، ٢٠ ألف كفاية خالص . ولا
ياعطية ، انده لينا عباس أفندي .

كوهين : لكن تعالوا هنا . . لما حنِعرِض عليه دلوقت كونتراتوزى .
دا ، واحنا من خمس دقائق كنا حنِطَرُده ، مش حا يلعب
الفار فى عبه ؟

مرقص : مَهْنُتُم الاثنين تصمّموا أوى على طرده ، أنا لوحدى
حاجبى فى صفه . . أتمسك أنا ، تشدّدوا أنتم (بتخافت
صوته حتى لا يكون مفهوماً وتسمع همهمة من
وقت لآخر وتسمع موافقة من الاثنين) أه كويس . . .
ها . . .

كوهين : مفهوم . . وتخش على أبوه كمان (٦٤) !

ويتبع حسن ومرقص وكوهين - فى معاملاتهم المتبادلة أخلاقيات دميثة
ومظهرية كتلك التى تتمسك بها فئة التجار البرجوازيين . إنهم يحافظون - أيضاً -
على الواجهة المتمدنية ، التى تخفى وراءها خلاقاتهم العنصرية والدينية ، فى سبيل
مصلحتهم المادية .

وتدور أحداث الفصل الثانى فى أحد المطاعم ، كما فى المسرحية الفرنسية ، إلا
أن الحدث مختلف تماماً ها . فى قصة « برنار » ، يقع الساقى فى مختلف المآزق
الكوميديّة ، عندما تجمع الصدقة بين عشيقته السابقة وعشيقتة الحالية فى المطعم .
وفى الفصل الثانى نرى عباس وهو يدخل عالماً متبرّفاً ، لكنه يتبين بعد قليل ،
أن عالم الأثرياء مقلّز مثل عالم الفقراء . . وكلما كان السطح برّاقاً كان الباطن

أكثر فساداً . وفيما يلي موجز لحدث هذا الفصل : تبدوا على عباس مظاهر الثراء ، وهو الآن « جنتلمان » أنيق ، يعتاد السهر — بعد الانتهاء من عمله — في أحد المطاعم ، حيث تتناول العشاء نجمة السينما المشهورة « عزيزة شيكا بوم » ، مع حفنة من المعجبين . وشخصية النجمة مرسومة بعناية : فهي حاقدة ، خليعة ، تافهة ، جميلة ، وأطماعها الشخصية لا حدود لها . ومع تقدم أحداث هذا الفصل ، تزداد عزيزة سخطاً على عباس الذي يرفض التودد إليها . وفي أثناء ذلك كله ، يأتي حسن ومرقص وكوهين لمضايقة عباس فلا يستمتع بسهرته . وفجأة يكشفون أن نجمة السينما ، عشيقة لأحد رجال الأعمال ، الذي يريدون أن يعقدوا صفقة مربحة معه . وتوافق « عزيزة شيكا بوم » — في بادئ الأمر — على التدخل لصالحهم . ولكنهما — عندما يرفض عباس التقاط صورة له مع عزيزة بعد ذلك — تهدد حسن ومرقص وكوهين بأن الصفقة لن تتم ، ما لم يُطرد عباس .

كل هذا يدعم التزعة التهكمية التي تلازم تطور عباس السيكولوجي خلال المسرحية . إن رفضه التقاط صورة له مع عزيزة شيكا بوم ، لا يعد رفضاً للانحناء أمام نجمة سينما يرى فيها غدر هذا العالم وزيفته .

ويختلف إطار حبكة الفصل الثالث اختلافاً طفيفاً عن أصله الفرنسي . لكن حل الحبكة يتم بطريقة مخالفة تماماً . ففي مسرحية « المقهى الصغير » ، يقرر « فليبير » — كخُل أخير — أن تزوج ابنته الخميلة للساق . ويتودد « ألبير » — الذي يكشف الحطة — للفتاة في مشهد عاطفي للغاية ، ويوضح لها بحبه . وتُفاجأ — الفتاة بذلك ، فتهدد أباها — على الفور — بأن تُرحل هي ، إذا لم يرحل « ألبير » . ويضطر « فليبير » إلى التمشي مع رغباتها ، لكنه حينما بهم بإعفاء « ألبير » من الاتفاق ، يجيب الأخير بقوله : « ذُقت في مقهاك صنوف العذاب » .

(بأنفعال) لكنني أخبة ، أحب مقهاك . ولا يمكنني أن أنصرف من هنا ! (٦٥)
ويرق قلب الفتاة لعاطفة السائق نحوها ، فتوافق على الزواج منه . وهكذا يكتمل الحل
السعيد بالرأى القائل . ، بأنه ليس بالمال يرتفع السائق فوق وضعه الاجتماعي ، بل
بالحب . ولكن هذه ليست تيمة « حسن ومرقص وكوهين »

فإن أحداث الفصل الثالث . — من المسرحية الريحانية — تضاعف من نفور
عباس من معاملات الشركاء ونجمة السينا التي تهدد بتخريب الصفة التي استعانوا
بها لإجرائها ، مالم يُطرد عباس . ويجد مرقص — كالعادة — خرجاً للأزمة .
لماذا لا يتزوج عباس من ابنة حسن ؟ ويبدو هذا الحل مثالياً للشركاء . ويسمع
عباس بخطتهم قبل أن تتاح لهم فرصة التفاهم مع الفتاة ، فيعطيهما العقد لتمزقه
أمام الجميع . ويعتني الشركاء من التزامهم بدفع العشرين ألف جنيه المتفق عليها
له . وفي المشهد السابق مباشرة ، يقول لفتاة وقد كان يحبها دائماً :

عباس غير كدا إيه ؟ .. كني فاهمة إيه ؟ بأحبك ؟ .. أبدأ أبدأ أبدأ ،
أحبك إزاي ؟ .. أحبك يعني إيه ؟ .. ما تصدقيهمش ..
كدأين . كدأين . . ما تغصبيش نفسك على حاجة
ما تحبهاش . . نفسك في الحوشوف ، خلاص ،
بلاش مسقعة . هما عايزين يجبروكي علشان الكونتراتو ..
الكونتراتو أه ، قطعيه ، احرقيه . . ما تكلّيش
مسقعة غصب عنك . . ادلّقيها ، احديها من الشباك ..
المسقعة كمان ما تحبشي حد يا كلّنها غصب عنه — تعالوا
هنا كلكم ، تعالي يا بيه ، تعالي يا سعادة إبيه ، ياخواجة ،
يا جناب الخواجة (٦٦)

(٦٥) Tristan Bernard, *Theatre Choisi* (Paris : Calman-Ley, 1966), p.289.

(٦٦) « حسن ومرقص وكوهين » .

وتأثر الفتاة أشد التأثر من هذا البرهان على صدق عاطفته ، فتبادر بعرض الزواج على عباس ، وبذلك تنتهى المسرحية نهاية سعيدة .

وبالرغم من هذه النهاية السعيدة ، فإنها لا تخفى واقعة رفض عباس لعالم حسن ومرقص وكوهين ، وفضحه اللاذع لسلطان المال . فقد كان مشغولاً بالبحث عن مخرج لشقائه السابق عن طريق المال ، اعتقاداً منه — بسذاجة الإنسان الصغير — بأن المال هو الذى يجلب السعادة الحقيقية .

وقد حققت مسرحية « حسن ومرقص وكوهين » شعبية ضخمة ، فقد ظلت تمثّل بدار الأوبرا طوال شهر مارس . وفى أبريل انتقل عرضها إلى مسرح « ريتس » . وفى نهاية مايو ، سافر الريحاني ليمثّل المسرحية بفلسطين ، بالإسكندرية وبمختلف مدن الأقاليم بعد ذلك (٦٧) .

وفى ٢٩ سبتمبر ١٩٤٣ ، افتتح موسم الجليد بمسرحيات قوية شيقة من « الزيرتوار » . وكانت المسرحية تُستبدّل كل ثلاث أو أربع ليالٍ . وبدأت تظهر علامات الاعتلال على صحة الريحاني ، مما اضطره إلى غلق أبواب مسرحه فجأة ، فى ٢٠ فبراير ١٩٤٤ . وظل المسرح مغلقاً حتى شهر مارس . وعندما استرد الريحاني صحته ، قدم عرضاً بدار الأوبرا . وانتهى الموسم فى ١١ مايو ١٩٤٤ (٦٨) . وفى ٣٠ مايو ، وقع عقداً لتمثّل فرقته بمسرح صيفى — بالقاهرة — أنشأته دولت أبيض ، زوجة الممثل الكبير جورج أبيض . وظل طوال الصيف تمثّل مسرحية مختلفة كل ليلة أو ثلاث . وعلى الرغم من أن الريحاني كان يعيد تمثيل مسرحياته القديمة فإن المسرح كان يمتلئ بالجمهور كل ليلة . وفى أغلب

(٦٧) « الأهرام » (يناير ، مايو ١٩٤٣) .

(٦٨) « الأهرام » (١١ مايو ١٩٤٤) .

الأحيان ، كان المتفرجون يشاهدون المسرحية الواحدة أكثر من مرة. وبلغ من إقبال الجمهور على المسرح ، أن ارتفعت مدخرات الريحاني إلى نصف مليون جنيه تقريباً .

وفي ٢ أكتوبر ، عاد الريحاني إلى مسرح « ريتس » . فأخذ - منذ ذلك التاريخ - يقدم مسرحيات ريرتواره القديم ، حتى شهر مارس التالي. وفي ٤ مارس ١٩٤٥ ، قدم مسرحية جديدة بعنوان « الإخمسة » ، التي.. ظلت تعرض بنجاح حتى ١٨ يولية . كما مثلت بالأوبرا ، بحضور الملك فاروق (٦٩) . وتحكى مسرحية « الإخمسة » متاعب محام مفلس ، يدخل فى خدمة أسرة تركية متمصرة محافظة ، تحت تأثير مزاعم خاطئة ، للبحث عن كثر ذائع الصيت . وتقوم على هذه الحبكة - الرومانتيكية المظهر - كوميدى واقعية ، تجزى أحداثها فى بيت عصرى ، وتهاجم النظام الاموى لهذه الأسرة ، إذ تمارس الأم السلطة العليا فى البيت . وبفضل شخصية البطل الكوميدى الريحاني والعانس العجوز ، التى تلعب برأسها حماقات الشباب ، صارت هذه المسرحية من أفكه كوميديات الشخصية التى كتبها الريحاني وخيرى حتى ذلك الوقت. ولا شك فى أن المسرحية قد اكتسبت تأثيراً قوياً ، بفضل روعة أداء « مارى منيب » لدور العانس العجوز ، الذى كُتِبَ خصيصاً من أجلها .

وبهذه المسرحية انتهى موسم الريحاني . وبعد إجازة أمضاها فى أوربا ، افتتح الريحاني موسم ١٩٤٥-١٩٤٦ بآخر مسرحية مبتكرة له هى « سلاح اليوم » ، التى تتضمن الذئع هجوم على القيم المادية للمجتمع ، كما تدل قطعاً على حجم الصراع الداخلى عند الريحاني . وانتصار المُشْهَكَم . لقد مر الإنسان بالصغير - كما

(٦٩) مجلة الصباح (٢٢ مارس ١٩٤٥) ، ص ٢ .

نجيب الريحاني

نراه هنا - بتغير مدهش. فهو يظهر - في البداية - فقيراً مطحوناً : لكنه لا يتلقى الضربات التي يسدها له المجتمع ، بصبر واستسلام ، بل يواصل نضاله - بدلا من ذلك - لأنه لا توجد هنا قوى غيبية مؤثرة كالمصير والقدر أو الحظ - كما كانت الحال في المسرحيات السابقة - بل يوجد عقل ، ومهارة ودهاء . (٧٠) وبذلك تختلف الحبكة تماماً عن الحبكة النموذجية التي تتميز بها مسرحيات الريحاني . هنا يمر نصيب البطل بتحول ، لا يأتي عن طريق تدخل الحظ أو القدر ، وإنما هو يقوم على - حيل البطل . وفي نهاية الفصل ، عندما يحدث التحول المعتاد في النصيب ، يخلق البطل چاكتة بحركة رمزية - چاكتة الفقر - ليرتدى چاكتة الثراء . وأغلب الظن أن هذه الحركة هي إيماء وداع مقرون بالحنين ، للإنسان الصغير الذي عرفناه في الكوميديات السابقة .

والكوميديا في هذه المسرحية لا وجود لها . وجو المسرحية جاد مثل تيمتها . لكنها على عكس « الجنيه المصري » - التي كانت هي الأخرى كوميديا جادة - لا تنطوي على مغزى أو هدف أخلاقي .. لقد تضاعف إحساس الريحاني بالمرارة من أحوال الدنيا . وفيما يلي موجز لأحداث المسرحية :

يلتقي « النمس » - في أحد المطاعم - بصديق الدراسة عبد الجبار ، ويستعين به حاجب للحصول على وظيفة بالبنك الذي يعمل به . وفي البنك ، تصبح سياسة النمس تملق الجميع ، وذات يوم ، يصل أحد « الباشوات » بعد انتهاء العمل بالبنك ، ويرجو صديق النمس - الذي يعمل صرّاقاً - أن يصرف له « شيكا » ، لكن عبد الجبار يرفض . فيذهب الباشا لمقابلة مدير البنك ، ويرشده للنمّس بأدب إلى مكتبه ، عندئذ يأمر المدير الموظف بصرف « شيك » الباشا ،

لكن الصراف يضطر للاعتراف بأنه لا يستطيع صرف المبلغ كاملاً ، لاقتراضه بعض النقود من الخزنة . فيُطْرَد من البنك ، ويلتقى القبض عليه . ويلتمس النمس أن يشغل وظيفة صديقه (وكان أيضاً يعمل من قبل صرافاً) لكنه يفشل في الحصول عليها ، إلا بعد أن يقدم عشيقته صديقه إلى مدير البنك الداعر ، على أنها زوجته . .

وبالرغم من أن النمس يحب الفتاة ، إلا أنه يستخدمها كطُعْم كلما لزم الأمر . . لكي يحصل على ترقية من مدير البنك . وبذلك يقفز طفرة واحدة من صراف إلى مساعد للمدير . ولما كان يدبر خطة ليأخذ مكان الرئيس فإنه يقنعه بالقيام برحلة طويلة . وفي أثناء غيابه ، يعمل النمس على هدم كيان البنك ، ويوهم الموظفين والعملاء بأن البنك يمر بأزمات مالية . وفي نفس الوقت ، يزيّف نسخة من إحدى الصحف ، تحوى وصفاً تفصيلياً لإفلاس البنك . وعندما يعود المدير ، يطلعه النمس على هذه الأمور ، فلا يلبث المدير أن يقع في الفخ ، ويسعى للنمس حصته في البنك ، ويسند إليه مهمة إدارته . وبذلك يصل النمس إلى القمة . . وفي أحد الأيام ، يخرج صديق الدراسة من السجن ، ويحصل على وظيفة في نفس البنك ، ويسعى للانتقام من النمس . ويتمكن من الحصول على أدلة ضده (يسرقها من خزانته) ، فيفصله النمس . لكن عشيقته — التي تعلم أن النمس أصبح مهتداً — تتفق على موعد للقاء مع أحد أعضاء مجلس إدارة البنك . . وفي تلك الأثناء يقدم صديق الدراسة دليل الاتهام ضد النمس إلى مجلس الإدارة ، الذي يحدد جلسة خاصة لمناقشة المسألة . نكتشف من خلال هذا المشهد — الذي يصل إلى أعلى درجات السخرية بين مسرحيات الريحاني — أن جميع الأعضاء لم يسلموا من الفضائح ، وأن معظمهم قد ارتشى بالفعل من النمس . ولذلك فهم

يعرفون جيداً كل شئ عن معاملاته المشبوهة . وبعد نقاش عاصف طويل ، يتبادلون فيه التهم ، يتفقون على إنهاء الحديث في هذا الموضوع . على أن أمر النمس يفتضح عندما يتدخل العضو الذي أسلمته خلية النمس نفسها . وإجمالاً لتيمة المسرحية ، يرر النمس أساليبه ومعاملاته في حديثه إلى صديقه :

النمس : ثم ، ما هو النَّصَّاب يا مفضل يا عبد الجبار أفندى ؟ . .

النصاب في نظر الناس يتوع الأيام دى ، هو الشخص اللى يخطف رغيف علشان يأكله كله لوحده . أما الشخص اللى يأكل رבעه ، اللى يأكل نصه حتى ، إذا كانت نفسه مفتوحة ، ويقسم الباقي على غيره ، ده ما حدش أبدأ يسميه نصاب ، بالعكس ده ما يعتبر هوش نصاب ، يعتبروه منفعة مشتركة ، مصلحة عمومية .

عبد الجبار : الله على النظريات العظيمة . . الله على المُثُل العليا .

النمس : مين قال لك عليا ، دى فى أوطى سنسَقِيل الأرض ، لكن مع الأسف بقت سلاح اليوم . . مكارم الأخلاق ، علو النفس ، الأمانة ، النزاهة ، دى بقت عند الجيل اللى إحنا عايشين فيه ، الجيل المتعدن ، الجيل العصري ، أسلحة قديمة ، تتعلق على الجيطان زى الحناجر التاريخية زى الرماح الأثرية ، ماتت فعش فى معمة الحياة . تليمت ، صدت (٧١) .

ولم تنجح « سلاح اليوم »^(٧٢) ، لأن الجمهور لم يتذوّقها . لكن قليلة - من أمثال طه حسين - هي التي أدركت مضمونها وأفتتها حقها من التقدير^(٧٣) . وقد تميزت السنوات الثلاثة الأخيرة من حياة الريحاني بالنجاح والتقدير المتزايد . وافتتح الريحاني موسم ٤٧ - ١٩٤٨ في ٢ ديسمبر بمسرحيات قديمة يحبها الجمهور . وظل يمثل طوال الموسم بمسرح « ريتس » . وفي صيف ١٩٤٨ ، انتقل مع فرقته إلى مسرح « محمد علي » بالإسكندرية ، وبعدها أمضى شهرين بأوربا ، ثم عاد إلى القاهرة في أكتوبر ١٩٤٨ .

واعتماداً على إعلانات الصحف ، نجد أن الموسم الشتوي لعام ١٩٤٩ ، بدأ في ٢٩ يناير ١٩٤٩^(٧٤) . وفي ٢٣ مايو انتقل الريحاني إلى مسرح « محمد علي » بالإسكندرية لإحياء موسم الصيف . لكنه أصيب بالتيفود في ٢٩ مايو ، ونقل إلى القاهرة لعلاج . ورأى الأطباء أن المضادات الحيوية هي علاجه الوحيد . ولا كان هذا الدواء غير متوفر في مصر - إذ ذاك - لحداثته ، فقد أمر وزير الصحة بأن يستورد له خصيصاً بالطائرة . ووصل الدواء . وكان الطبيب الموكل بمهمة حقنه بالمضادات الحيوية غائباً ، فتولت ممرضة المهمة عنه . . . ولكن الجرعة كانت كبيرة ، فلم تنقض ساعات قلائل ، حتى . . . مات الريحاني^(٧٥) . وكان لنبا وفاة الريحاني وقع أليم في أنحاء البلاد ، لا يقل في أثره عن وقع كارثة قومية . واشتركت الألوف في تشيع جنازته . وأمرت الحكومة بإطلاق اسمه على

(٧٢) لقاء مع بديع خيري .

(٧٣) طه حسين ، « سلاح اليوم » ، مجلة الكاتب المصري (مايو ١٩٤٦)

(٧٤) « الأهرام » ، (٢٩ يناير ١٩٤٩) .

(٧٥) لقاء مع « جوزيف دخول » و « بديع الريحاني » .

أحد الشوارع وعلى مسرح ريتس . وبعد ثلاث سنوات ، تقرر منح جائزة باسم « الريحاني » وقدرها ١٠٠ جنيه لأحسن طالب بمعهد الفنون المسرحية ، كما تقرر إقامة يوم في كل عام ، تُمثَّل فيه إحدى مسرحياته بدار الأوبرا (٧٦) .

وقد ظل اسم الريحاني ممتجداً بعد وفاته ، كما كان في حياته . واشتركت جميع الصحف في تأييده وتكريمه . وكتب عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين - الذي سخرت مسرحية « حكم قراقوش » من مجمعه اللغوي - أهم مقال ظهر في هذه المناسبة . فقد حكى لنا في مقاله المؤثر عن أثر الريحاني عليه ، وعن صدى وفاته بين الجماهير المصرية العريضة ، ثم أخذ طه حسين يسترجع مظاهر التقدير والعرفان اللذين نالهما الريحاني من كبار المفكرين المعاصرين ، أمثال « أندريه جيد » . كما أثنى على المرسوم الملكي الذي صدر لتكريم الريحاني كفنان مصري أصيل . بالإضافة إلى ذلك ، سجل طه حسين للريحاني تضحيته بحياته لخدمة الشعب ، الذي تعزى في وقت كان في أمس الحاجة إلى التعزية . ومن ثم جاءت وفاته المبكرة نتيجة للجهود المضنية التي يبذلها من أجل جمهوره :

« أرسل الريحاني نفسه على سجيته ، فلأ مصر فرحاً ومرحاً وتسليّة وتعزية . ولو قد فرغ الريحاني لنفسه ، عكف على فنه ، واستأنى في الإنتاج ، لكان آية من آيات التمثيل ، لا أقول في الشرق ، بل أقول في العالم كله . فقد كان الريحاني ممثلاً عبقرياً ما في ذلك شك ولكنه منع الراحة ، وحرمت عليه الأناة ، وحيل بينه وبين التمهّل . رأى الناس محزونين يلتمسون عنده العزاء والرضا والتخفيف من أعباء

الحياة ، حين يتقدم النهار وحين يقبل الليل ، فنحنهم ما كانوا
يلتمسون فيه في غير بخل ، ولا تردد ، ولا تفكير في العاقبة » (٧٧)

وعقب وفاة الريحاني ، واصلت الفرقة نشاطها بتأثيرها المعهود على الجمهور .
وظل اسم « الريحاني » - حتى بعد وفاته - خفّاقاً في عالم الكوميديا . أما أدواره
الشخصية في مسرحيات الفرقة ، فقد أسندت لعديد من الممثلين ، الذين كان
أنجحهم عادل خيري ، وهو ابن المرحوم بديع خيري . ومع ذلك ، فإن « عادل » -
برغم اجتهاده - لم يكن قادراً على أداء هذه الأدوار ببراعة الريحاني . ولعل
هذا كان راجعاً إلى أن هذه الأدوار كانت مرسومة بدقة للريحاني ، فلم تكن
تناسب أحداً سواه . ومن ثم لم يستطع أحد أن يحیی حضور الريحاني المدهش على
المنصة . . وتبقى الأدوار الريحانية إلى اليوم كتحدٍ لجميع ممثلي الكوميديا .

ولقد استمرت « فرقة الريحاني » في تمثيل ريرتواها القديم ، وتقديم آخر
المسرحيات التي كتبها بديع خيري بعد وفاة الريحاني وقبل أن يلحق به هو الآخر ،
بعد أن سبقه ابنه « عادل » . وكان معظمها كوميديات خفيفة ، وفارسات خالية
من أي مغزى ساتيري أو أخلاقي . كذلك مات - على مر السنين - معظم
الممثلين الذين قامت على أكتافهم « فرقة الريحاني » في أثناء حياته ، وربما كان
موت ماري منيب - عام ١٩٦٩ - بمثابة ضربة قاسية للفرقة . *

ولقد كان الريحاني رجل المسرح أولاً وآخراً ولا يمكن لفنه أن يوجد
إلا أثناء حياته . . وإذا لم يكن قد ترك لنا مكتبه تضم أعماله ، فإنه ترك
لنا تراث مسرح عظيم .

(٧٧) طه حسين ، « نجيب الريحاني » ، « الأهرام » (٢٨ يونيو ١٩٤٩)

الخاتمة

تعرفنا - ونحن نتابع سيرة الريحاني - على مراحل الكوميديا المصرية ، ابتداء من أوجاع ميلادها ، إلى مرحلة طفولتها ، ثم إلى البلوغ والشباب والنضج . وما حياة الريحاني الباطنة إلا غذاء هذا النبات النامي . لقد كان الريحاني ينبض - في مسرحياته المبكرة التي مثلت بين عامي ١٩١٦ و ١٩٢٤ - بمثابة الشباب ، وتميزت فارساته واستعراضاته وأوبريتاته بالخفة والمرح ، دون أن يهتم بالمغزى الأخلاقي الجاد . ونحو عام ١٩٢٦ ، مر بأزمة نفسية حادة ، إثر فشل تجربته في المسرح الجاد ، وتراكم ديونه ، والحيانات التي تعرض لها (وقد فقد محبوبته بديعة تبعاً لذلك) ، مما صبغ مسرحياته بالجدية . وفي منتصف الثلاثينات ، حققت « الدنيا لما تضحك » انتصاراً نضجه الأول . وهنا بزغ نجمه كفنان مهذب ، جلو الدعابة ، قادر على تقبل مشاق الحياة بتعقل ورحابة صدر . لقد عاش الريحاني عن وجوده وخرج منها ظافراً ، لكنها تركت ، أثراً عميقة في كوميدياته ، وأشاعت فيها الكتابة والاستسلام . . بل إن آخر كوميدياته « سلاح اليوم » لم تخل - هي الأخرى - من نغمة قائمة مريرة .

ومن العسير أن تعد مسرحيات الريحاني الناضجة مجرد متابر للإصلاح الاجتماعي التي تتناول مسائل اجتماعية وأخلاقية مثل : « محكم قراقوش » ، « وقسمي » ، و « حسن ومرفص وكوهين » . ولقد كان الريحاني شديد التمسك بالحياة ، وكان لا يعتقد بإمكانية تغيير المجتمع . وفي نفس الوقت ، كان يؤمن بقدرته

على خلق فن من الواقع ، بدلا من تمويه الواقع ، أو إنكار وجوده وخداع متفكره جبهه
بالبدايل الرومانتيكية . وكان فوق ذلك يؤمن باستطاعته دعم الكوميديا كشكل
فنى ، بإسناد علاقة وظيفية لها مع الظروف الحديثة لمجتمعه .

وكان عليه - لكى يبلغ الواقعية - مقاومة معظم الصور والأنواع التى عرفها
المسرح المصرى . فكان عليه أن ينازع مسرح الظل ، والترجمات الأدبية للمسرح
الفرنسى ، والأوبريت ، وإقحام الموسيقى فى العروض المسرحية . . وأخيرا نجاحه
التجارى . وقد اتخذ الريحاني « مارسيل بانيول » نموذجا له . وفى عام ١٩٣١ ،
أعاد كتابة « توباز » Topaze فى كوميديا ممتصة بعنوان « الجنيه المصرى » ،
خلت من الموسيقى ، وشنت هجوما عنيفا على مظاهر الفساد فى المجتمع الحديث .
وللأسف ، أخفقت المسرحية .. وكاد الريحاني أن يفقد إيمانه بنفسه ويجمهوره .

ولكنه سرعان ما استرد فكاهته الحلوة فى « الدنيا لما تضحك » ، برغم أنها لم
تكن تفاؤلية وبدأ يتخفف من نزعة الأخلاقية فى « قسمتى » و « حسن ومقص
وكوهين » ، حتى اختفت هذه النزعة - فى النهاية - من « سلاح اليوم » ، ومنذ
هذا الوقت ، توقف هجومه على المجتمع وأخذ يضحك عليه ، ونجح فى إنجاز هذه
التوليفة الريحانية من السخرية والشفقة والفكاهة ، التى منحت أفضل كوميدياته
صفاتها المميزة .

والواقعية عند الريحاني هى الصدق .. وقد صرح فى نهاية مذكراته ، بأنه لم
يعد يؤمن « بالعواطف » - كالحب والفضيلة والشرف والكمال والبطولة - لأنها
لا تتسم بالصدق أبداً . وهو يقول ، إن هذه العواطف تشبه - فى جوهرها -
حزن ونواح الندابات المحترفات فى المآتم . ومن ثم أصبحت الكوميديا الموقف الوحيد
نجيب الريحاني

للحياة التي ارتضاها لنفسه .

وإذا تحدثنا بمصطلحات البناء الدرامى ، نجد أن الريحانى لم يأخذ من التماذج الغربية إلا القدر الذى يرضيه ويرضى متفرجيه . وبرغم أن كوميدياته الناضجة متماسكة منطقياً ، بدرجة تفوق فارساته وأوبريتاته المبكرة ، فإنها تبدو — فى نظر الغربى — ثرثرة بلا معنى . وكانت الصورة النهائية للمسرحية عنده ، تعتمد تماماً على استجابة المتفرجين نحوها . وقد أخبرنى المرحوم بديع خيرى بأن المسرحية لم تكن تأخذ صورتها الأخيرة ، إلا بعد الحفلين الأولين . لهذا كانت تكتمل بعد أن يكون قد تعرّف على استجابات الجمهور نحوها . . . فإذا تبرم الجمهور من عبارة معينة أو لم يتعاطف معها ، بادر الريحانى بحذفها . . . وإذا تحمس لآخرى ، أضاف إليها المزيد من المعين نفسه . . . وإذا سب شخص غيره بطريقة مسلية فكّية ، أوصى الريحانى الممثل بأن يفعل المثل باثنتى عشرة طريقة . . . وإذا قدمت شخصية ما دليلاً واحداً على سوء حظها ، جعلها تأتى بعشرين دليلاً . وليس للزمن أهمية فى المسرح الكوميدى ، ما دام المتفرج يضحك ، لذلك كان عرض المسرحية المقتبسة يمتد لفترة تطول كثيراً عما يستغرقه عرض الأصل الفرنسى ، وأحياناً يستمر أربع ساعات أو خمساً . ولا حاجة بنا للقول بأن الفكاهة والنكات والردود الطريفة مبتكرة تماماً . فى أعمال الريحانى وخيرى . وعندما أصبحا متمرسين بالكتابة ، قلّ اعتمادهما على مصادرها الأجنبية تدريجياً . كل ما فى الأمر أنهما كانا يستعيران خطّها الروائى . على حين كانت الشخصيات تفصل على أعضاء الفرقة ، أو تصوّر المسرحية . أما الأفكار ، فى هذه المسرحيات فهى ابتكار الريحانى .

ولقد جاء مسرح الريحاني معبراً عن روح المجتمع المصري ، في وقت كان فيه هذا المجتمع يمرّ بتغير جذري وتحولات عصرية . وبعد كشكش عمدة القرية - الذى يمثل المجتمع الزراعى التقليدى - رمزاً للنظام القديم . وفي أعقاب الحرب العالمية الأولى وقيام الحركة الوطنية عام ١٩١٩ ، بات واضحاً أن زمن كشكش قد ولّى . لكن الريحاني عاد وأحياه لفترة قصيرة، ولعله فعل ذلك بدافع الحنين . وبينما كانت القاهرة وسائر المدن آخذة في النمو ، انتقل مركز الحياة في مصر من الريف إلى الحفّصر ، وصار كشكش نموذجاً بالياً . . . عندئذ أدرك الريحاني أن الشخصية الرئيسية في ذلك الوقت هي الإنسان العادى أو الإنسان الصغير في عالم القرن العشرين، وأصبح بطله « ياقوت » مدرس الابتدائى ، « وأفلاطون » ملاحظ عمال رصف الطرق ، « وبندق » كاتب الحسابات والمحصل ، « وعباس » البائع بمخزن الأدوية . وهكذا ، عرض الريحاني خلال الإنسان الصغير المشكلات التى تواجهها البلاد في ذلك الوقت .

ولقد كان الريحاني قادراً على مسايرة التطورات الحديثة وعلى اللحاق بها ، عندما كان يخدم قضية التقدم والتنوير . إلا أنه كان يكره من المجتمع قسوته وماديته وتكالبه على المال . والناس يتذكرون مشهد الريحاني في أواخر الأربعينات ، وهو يطوف القاهرة في « كاريته » يجرها جواد . وقد كان من المعروف أنه يقضى سيارة أمريكية من أحدث طراز ، لكنه كان يفضل استعمال « الكاريته » قدر المستطاع . . . وهكذا كان الريحاني مستمسكاً بمثله ، وبرغم معرفته الواعية بالوقائع الحديثة للحياة المصرية ، فإن الآلام التى عانتها مصر الحديثة - وهى ممزقة بين القديم والجديد في منتصف هذا القرن - لم تنعكس آثارها في فن الريحاني فقط بل انعكست في روحه أيضاً .

ملحق
بيان بمسرحيات نجيب الريحاني

تاريخ العرض	المسرحية	ملاحظات
يولية ١٩١٦	تعاليلي يابطه	النص غير موجود .
يولية ١٩١٦	بسته ريال	النص غير موجود .
يولية ١٩١٦	بكره في الشمس	النص غير موجود .
سبتمبر ١٩١٦	خليك ثقيل	النص الأصلي لدى بديع الريحاني
سبتمبر ١٩١٦	هز ياوز	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .
أكتوبر ١٩١٦	إد يلو جامد	النص غير موجود .
أكتوبر ١٩١٦	بلاش أونطه	النص غير موجود .
ديسمبر ١٩١٦	أبني قابلي	النص غير موجود .
٤ فبراير ١٩١٧	كشكش بك في باريس	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .
٢٢ مارس ١٩١٧	أحلام كشكش بك	النص غير موجود .
٢ أبريل ١٩١٧	وداع كشكش بك	النص غير موجود .
٣٠ أبريل ١٩١٧	وصية كشكش بك	النص غير موجود .
١٧ سبتمبر ١٩١٧	أم أحمد	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .
أكتوبر ١٩١٧	أم بكير	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .
نوفمبر ١٩١٧	حماتك بتحبيك	النص غير موجود .
ديسمبر ١٩١٧	حلق حوش	النص غير موجود .
يناير ١٩١٨	حمار وحلاوة	النص غير موجود .
أكتوبر ١٩١٨	على كيفك يا لبيد يديع قهر	النص غير موجود .
ديسمبر ١٩١٨	مصر في ١٩١٨ - ١٩٢٠	النص غير موجود .
١٧ مايو ١٩١٩	قولو له !	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .

ملاحظات	المسرحية	تاريخ العرض
النص لدى السيدة إيناس خيرى .	إش ! وكتو !	٢٢ يونية ١٩١٩
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	رن !	٨ يوليو ١٩١٩
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	فَشْر !	١٨ ديسمبر ١٩١٨
النص غير موجود .	العشرة الطيبة	٢٠ مايو ١٩٢٠
النص منشور .	زيًا وسكينه	٢٣ مارس ١٩٢٠
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	الليالي الملاح	٩ ١٩٢١
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	الشاطر حسن	٢٢ مارس ١٩٢٣
النص الأصلي لدى أحمد جمال الدين	أيام العز	٢٤ مايو ١٩٢٣
لم نعر إلا على صورة متحلة	الفلوس	٢٢ فبراير ١٩٢٤
من النص .	مجلس الأتس	٢٥ فبراير ١٩٢٤
النص غير موجود .	لو كنت ملك X	أبريل ١٩٢٤
لم نعر إلا على نسخة متحلة		مايو ١٩٢٤
النص الأصلي لدى السيدة إيناس خيرى .	قنصل الوز	١٧ ديسمبر ١٩٢٥
ربما يكون النص الأصلي لدى ابنة أمين صدقي .	مراقى فى الجيش	يناير ١٩٢٦
ربما يكون النص الأصلي لدى ابنة أمين صدقي .	المُتمردة	١ نوفمبر ١٩٢٦
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	مونا - فانا	١٠ نوفمبر ١٩٢٦
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	الجنة	١٢ نوفمبر ١٩٢٦
النص غير موجود .	اللصوص	٢٥ نوفمبر ١٩٢٦
النص غير موجود .		

ملاحظات	المسرحية	تاريخ العرض
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	ليلة جنسان	٣ فبراير ١٩٢٧
النص مودع بمكتبة الإدارة الثقافية بهيئة السينما والمسرح والموسيقى .	مملكة الحب	٧ مارس ١٩٢٧
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	الحظوظ	٧ أبريل ١٩٢٧
النص غير موجود .	يوم القيامة	٣ نوفمبر ١٩٢٧
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	علشان بوسة	٣ ديسمبر ١٩٢٧
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	آه من النسوان	٢١ فبراير ١٩٢٨
النص الأصلي لدى بديع الريحاني	ابقي اغمزني	٧ أبريل ١٩٢٨
النص الأصلي لدى أحمد جمال الدين .	ياسمينه (مثل لوليت)	٧ نوفمبر ١٩٢٨
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	أنا وأنت	يناير ١٩٢٩
النص غير موجود .	علشان سواد عينيها	فبراير ١٩٢٩
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	مصر في ١٩٢٩	٢٠ مايو ١٩٢٩
النص الأصلي لدى أحمد جمال الدين .	نجمة الصبح X	٧ نوفمبر ١٩٢٩
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	اتبسحبيح	١٢ ديسمبر ١٩٢٩
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	ليلة نخنخة	١ فبراير ١٩٣٠
النص غير موجود .	مصر ، باريس ، نيويورك	٢٩ مارس ١٩٣٠
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	أموت في كده	٦ نوفمبر ١٩٣٠
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	عباسية (فكرة ر)	٢٢ نوفمبر ١٩٣٠
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	حاجة حلوه	١٢ فبراير ١٩٣١
النص الأصلي لدى أحمد جمال الدين .	الجنيه المصري تر جاز	٣ ديسمبر ١٩٣١

ملاحظات	المسرحية	تاريخ العرض
النص غير موجود .	المَحْفَظَةُ يا مدام	١٤ يناير ١٩٣٢
النص غير موجود .	الرَّفَقُ بِالْحَمَوَات امم صر	فبراير ١٩٣٢
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	أولاد الحلال	مارس ١٩٣٢
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	الدنيا لما تضحك	١١ مارس ١٩٣٤
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	الشايب لما يدلع	٢٢ نوفمبر ١٩٣٤
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	الدنيا جرى فيها ليه	٢٣ فبراير ١٩٣٥
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	حكم قراقوش X	٢٧ أكتوبر ١٩٣٥
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	مين يعاند مت	٢٣ يناير ١٩٣٦
النص غير موجود .	فانوس أفندي	١٦ أبريل ١٩٣٦
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	قسمي	نوفمبر ١٩٣٦
النص الأصلي لدى بديع خيري .	مندوب فوق السعادة O	٤ يناير ١٩٣٧
النص الأصلي لدى بديع الريحاني .	الدنيا على كف عفريت	٨ أبريل ١٩٣٧
النص الأصلي لدى المرحوم بديع خيري .	لو كنت حليوه	٦ يناير ١٩٣٨
النص الأصلي لدى المرحوم بديع خيري .	الستات ما يعرفوش يكديوا	٢١ أبريل ١٩٣٨
النص الأصلي لدى المرحوم بديع خيري .	استنى بختك	١٣١ نوفمبر ١٩٣٨
النص الأصلي لدى المرحوم بديع خيري .	الدلوعة	١٩ أكتوبر ١٩٣٩
النص الأصلي لدى المرحوم بديع خيري .	ما حدثش واخيد منها حاجة	٩ يناير ١٩٤٠
النص الأصلي لدى المرحوم بديع خيري .	حكاية كل يوم	١ ديسمبر ١٩٤٠

تاريخ العرض	المسرحية	ملاحظات
ديسمبر ١٩٤٠	ملوسة الدجالين	النص الأصلي لدى المرحوم بديع خيرى .
٦ مايو ١٩٤١	تلاتين يوم فى السجن ○	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .
١٤ يناير ١٩٤٢	ياما كان فى نفسى	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .
٩ مارس ١٩٤٣	حسن ومرقص وكوهين	النص الأصلي لدى المرحوم بديع خيرى .
٤ مارس ١٩٤٥	إلا خمسة	النص الأصلي لدى بديع الريحاني .
٢٨ مارس ١٩٤٦	سلاح اليوم	النص الأصلي لدى المرحوم بديع خيرى .

المراجع

(١) المقالات :

- أباظة ، فكرى . « الأوبرا - كوميك » ، « المنبر » (٢٧ يناير ، ١٩١٩) .
_____ « الفن والفنانون كما عرفتهم : الأستاذ على الكسار » ، المصور
(ديسمبر ، ١٩٣٣) ص ٢٤ .
ابن الرجا « التمثيل القودفيلى ... حقيقة مرة » ، « المنبر » (٣ يوليو ، ١٩١٨) ،
ص ١ .
_____ « الحركة التمثيلية فى شهر » ، التياترو (فبراير ، ١٩٢٦) .
أبو العينين ، إبراهيم . « حول المسرح المصرى » ، النيل (١٤ نوفمبر ، ١٩٣٥) .
أبوسيف ، لىلى . « المسرح المصرى كما يراه النقاد » ، المسرح (مارس ، ١٩٦٧) ،
ص ٦١ .
_____ « لمحات من تاريخ الكوميديا فى مصر » ، المسرح (نوفمبر ،
١٩٦٦) .
« الأجسيانه والماجستيك » ، « المقطم » (٩ مايو ، ١٩٢٣) .
« وأخيراً . . . الدنيا على كف عفريت » ، الاثنين (٢٩ أبريل ، ١٩٣٧) .
« استنى بختك » ، الاثنين (يناير ، ١٩٣٩) ص ٢١ .
« الأستاذ على الكسار فى مشروعه الجديد » ، الصباح (٣٠ سبتمبر ، ١٩٣٢) .
« الأستاذ على الكسار فى نوعه الجديد » ، الصباح (١٢ مايو ، ١٩٣٩) .
« الأستاذ على الكسار يتهم » ، الصباح (١٤ يوليو ، ١٩٣٩) .

- « الأستاذ نجيب الريحاني » ، الصباح (٤ فبراير ، ١٩٤٣) .
- « الأستاذ نجيب الريحاني » ، الصباح (١٧ يولية ، ١٩٤٣) .
- « الأستاذ نجيب الريحاني في موسمہ الجديد » ، الصباح (١٥ أكتوبر ، ١٩٣٧) .
- « الأستاذ نجيب الريحاني يخرج كوميديا دراماتيک » ، المقطم ، (١٣ ديسمبر ، ١٩٣٣) .
- « الأستاذ نجيب الريحاني يقدم الدنيا على كف عفريت » ، الصباح (٢٣ أبريل ، ١٩٣٧) .
- « الاستعراض المسرحي في مصر » ، « الأهرام » (٣١ مايو ، ١٩٣٥) .
- « افتتاح الموسم المسرحي في مسرح برنتانيا بحد السيف » ، « السياسة » (١٣ أكتوبر ، ١٩٢٨) ، ص ١٣ .
- « الإقبال على الريحاني » ، العروسة (١٠ فبراير ، ١٩٣٧) ، ص ١١ .
- « أنا اللي اكتشفت سيد درويش » ، الكواكب (١٤ سبتمبر ، ١٩٦٥) .
- « انتصار المسرح المصري » ، « الأهرام » (٦ سبتمبر ، ١٩٤٠) .
- « أول صفة على أبي الكشاكش » ، النيل المصور (٤ فبراير ١٩٢٣) ، ص ٤ .
- Barbour, Neville. «The Arabic Theatre in Egypt» Bsua VIII (1935-1937) pp. 173-187, 991-1012.
- البارودى، عبد الفتاح . « كوميديا الريحاني » ، « الأخبار » (٩ يولية ، ١٩٦٦) .
- _____ « تاريخ المسرح المصري » ، الصباح (١٠ أبريل ، ١٩٣٦) — ٢٢ مايو ، ١٩٣٦ .
- « بديع خيرى يتحدث عن نجيب الريحاني » ، الاثنين (١١ ديسمبر ، ١٩٣٩) .
- « البرنامج الجديد لفرقة بديعة » ، الصباح (٢٩ يوليو ، ١٩٣٨) .

« بطلات الكوميديا والتراجيديا في مصر » ، المسرح (١٥ أغسطس ، ١٩٢٧) ، ص ١٠ .

بليغ ، أحمد « الإعانة المسرحية » ، الصباح (٢٧ ديسمبر ، ١٩٣٠) .
 ————— « المسرح المصري وما علقه في عهده الأخير » ، الصباح
 (٢٢ سبتمبر ١٩٣٠) ، ص ٢٤ .

بهبخت ، حسن . « رواية الشرق على مسرح رمسيس » ، الصباح (٧ نوفمبر ، ١٩٢٧) ، ص ٨ .

————— « الصحراء على مسرح فاطمة رشدي » ، الصباح (٧ نوفمبر ، ١٩٢٧) ، ص ٩ .

« بواب العمارة » ، الاثنين (١٣ أغسطس ، ١٩٣٤) ، ص ٣٤ .

« بين كواليس فرقة الريحاني » ، الصباح (٣ سبتمبر ، ١٩٤٣) .

« تحت سماء الفن » ، « المنبر » (٣٠ أبريل ، ١٩٣٧) .

« تطورات الكوميديا في مصر ١ » ، الدنيا المصورة (٦ يوليو ، ١٩٣٠) ، ص ٢٢-٢٣ .

« تطورات الكوميديا في مصر ٢ » ، الدنيا المصورة (١٣ يوليو ، ١٩٣٠) .

« تطورات الكوميديا في مصر ٤ » ، الدنيا المصورة (٢٧ يوليو ، ١٩٣٠) ، ص

٢٢ - ٢٣ .

« تطورات الكوميديا في مصر ٥ » ، الدنيا المصورة (٣ أغسطس ، ١٩٣٠) ،

ص ٢٢ - ٢٣ .

« تطورات الكوميديا في مصر ٦ » ، الدنيا المصورة (١٠ أغسطس ، ١٩٣٠) ،

ص ٢٢ - ٢٣ .

« تطورات الكوميديا في مصر ٧ » ، الدنيا المصورة (١٧ أغسطس ، ١٩٣٠)
ص ٢٠ .

« تطورات الكوميديا في مصر ٩ ... التأليف والمؤلفون » ، الدنيا المصورة (٣١ أغسطس
١٩٣٠) ، ص ٢٢ .

« التمثيل » ، « المنبر » (٢١ أغسطس ، ١٩١٨) ، ص ١ .
« التمثيل الهزلي في مصر ؟ الريحاني والكسار » ، الدنيا المصورة (٣١ أغسطس ،
١٩٣٠) ، ص ٢٢ .

تيمور ، محمد . « خواطر تمثيلية ، عزيز عيد » ، « المنبر » (٢ أكتوبر ، ١٩١٨) ،
ص ١ .

_____ « خواطر تمثيلية ، ردّ على صادق » ، المنبر (٥ أكتوبر ، ١٩١٨)
ص ١ .

_____ « الرد على مقال » ، « المنبر » (٢٥ سبتمبر ، ١٩١٨) .

_____ « الريحاني » ، « المنبر » (أغسطس ، ١٩١٨) .

تيمور ، محمود . « على المسرح الضاحك » ، الهلل (فبراير ، ١٩٦٥) .
ثروت ، محمد علي . « العرش وتودورا على مسرح رمسيس وبرنتانيا » ، « السياسة »
(٩ فبراير ، ١٩٢٩) .

جرجس ، عدلى . « مجلس الأتس على مسرح برنتانيا » ، التمثيل (٢٤ أبريل ،
١٩٢٤) ص ٥ .

« اللجنة المصرية » ، روز اليوسف (٢٨ ديسمبر ، ١٩٣١) .

جودت ، صالح . « دموع الريحاني » ، الكواكب (٨ مارس ، ١٩٦٦) .

Gibb, H.A.R «The Egyptian NOVEL» BSOS VII (1933-35).

«الحاج سيد قشطة . . . بطل الكوميديا البلدى» ، الدنيا المصورة (١٤ سبتمبر ، ١٩٣٠) ، ص ١٤ .

حامد ، محمد على « المسرح المصرى ... ماله وما عليه ، المسرح مدرسة » ، (١٦ سبتمبر ، ١٩٢٩) ، ص ٧ - ٩ .

« الحركة التمثيلية فى شهر . . . لوكاندة الأتس » ، التياترو (مايو ، ١٩٢٥) .

« الحركة التمثيلية فى شهر . . . ناظر الزراعة » ، التياترو (أبريل ، ١٩٢٥) .

حسام . « تاريخ التمثيل فى مصر » ، « الأهرام » (٢٢ يونية ، ١٩٣٥) .

حسين ، طه « نجيب الريحاني » ، « الأهرام » (٢٨ يونية ، ١٩٢٩) ، ص ٣ .

_____ « سلاح اليوم » ، الكاتب المصرى (مايو ، ١٩٤٦) ، ص ٧٠٤ - ٧٠٥ .

حلمى ، عبد المجيد . « ضحايا الريحاني » ، روز اليوسف (١٥ ديسمبر ، ١٩٢٦) ، ص ١٢ .

_____ « كيف انحلت فرقة الريحاني ، وما أسباب الانحلال ... للعبرة والتاريخ » ، المسرح (١٤ ديسمبر ، ١٩٢٦) .

_____ « حول تكريم الأستاذ بديع خيرى » ، المسرح (١١ يوليو ، ١٩٢٧) .

_____ « رواية المتمردة على مسرح الريحاني » ، المسرح (٨ نوفمبر ، ١٩٢٦) .

« الحكومة وعنايتها بالمسرح » ، « المنبر » (١ مايو ، ١٩٣١) .

حملى ، عز الدين « السينما » ، الصباح (٣١ يناير ، ١٩٤١) .

حنديس . « نهضة التمثيل العربى » ، « الأهرام » (٢٩ يناير ، ١٩٢٥) .

« حول أحاديث الممثلين : كلمة على الهامش » ، التياترو (أغسطس ، ١٩٣٤) ،

ص ١١ .

« حول الذين يضحكوننا : نجيب الريحاني ، علي الكسار » ، الاثنين والدنيا
(٣ يوليو ، ١٩٤٤) ، ص ١٠ .

« حول إذاعة روايات الريحاني » ، الصباح (٢٦ أغسطس ، ١٩٣٨) .

« حول المسرح الهزلي » ، المقطم (٣١ مايو ، ١٩٢٣) .

« حول المسرح الهزلي » ، المقطم (٣١ مارس ، ١٩٣٣) .

« حول موسم التمثيل المسرحي والإعانة الحكومية » ، روز اليوسف (٢ يناير ،
١٩٣٣) ، ص ٢٤ .

« حيرة الأستاذ الريحاني » ، الصباح (١٥ يناير ، ١٩٣٢) ، ص ٢٨ .

« بخسارة كبرى فنية للمسرح » ، الصباح (١٥ أبريل ، ١٩٣٢) .

خيري ، بديع . « كيف جمعت الظروف بيني وبين الريحاني » ، الاثنين
(أبريل ، ١٩٣٦) ، ص ٢٩ .

« أبوسك ياطرب اسكندرية » ، الكواكب (١٤ سبتمبر ،
١٩٦٥) .

« أم كلثوم توافق على التمثيل » . الكواكب (٢٧ أغسطس ،
١٩٦٣) .

« الريحاني : الفنان والإنسان الصادق » ، الكواكب (عدد ١٨
يوليو ، ١٩٤٩) ، ص ٥٦ .

« رباجاس على مسرح دار التمثيل » ، الصباح (٥ ديسمبر ، ١٩٢٧) ، ص ٩٠ .

« ربع ساعة في منزل كشكش بك » ، الاثنين (١٣ أغسطس ، ١٩٣٤) ،
ص ٢١ .

« رحلة كشكشواوية » ، الكواكب (٢٩ أغسطس ، ١٩٣٢) ، ص ١٦ .

- « رد على مقال » ، « الأهرام » (٢٦ فبراير ، ١٩٣٢) .
- « الرد على خصوم الريحاني » ، « المنبر » (٢١ سبتمبر ، ١٩١٨) .
- « الرد على شين ميم » ، « المنبر » ، (٢٤ سبتمبر ، ١٩١٨) .
- « الرقص والراقصات على مسرح الريحاني » ، المسرح (٢ مايو ، ١٩٢٧) .
- رمزي ، إبراهيم . « فودفيل » ، الأدب والتمثيل (أبريل ، ١٩١٦) ، ص ١٠ .
- « الرواية الجديدة في فرقة الريحاني » ، الصباح (٣ يناير ، ١٩٤١) .
- « رواية الشايب لما يدلع » ، النيل (٢٢ ديسمبر ، ١٩٣٢) ، ص ١٤ .
- « رواية عنبرة على مسرح رمسيس » ، « السياسة » (٥ يناير ، ١٩٢٩) ، ص ٢٣ .
- « رواية العواصف على مسرح برنتانيا » ، « السياسة » (١ ديسمبر ، ١٩٢٨) ، ص ٦ .
- رياض ، ايغون . « كوميديا الريحاني تطير إلى أمريكا » ، « الأخبار » (٢٨ يولية ، ١٩٦٦) .
- رياض ، فائق . « المسرح المصري ، التجارة والفن » ، التمثيل (٢٩ مايو ، ١٩٢٤) ، ص ٩ .
- الريحاني ، نجيب . « تاريخ تكوين فرقة التمثيل » ، الصباح (٢٠ أكتوبر ، ١٩٣٣) ، ص ٦٨ . (١٠ نوفمبر ١٩٣٣) ، ص ٦٨ .
- « غرامى الأول » ، الاثنين (١٦ أكتوبر ، ١٩٣٩) .
- « الغناء نغم » ، الاثنين (١٦ ديسمبر ، ١٩٤٦) ، ص ٧ .
- « مذكرات كشكش بك » ، الاثنين (١٢ يوليو ، ١٩٣٧) .

نجيب الريحاني . « المسرح روح السينا » الاثنين (١٦ ديسمبر ، ١٩٤٧) ، ص ٧ .

_____ « وصايا المتفرجين » ، الكواكب (مارس ، ١٩٤٩) ص ٢٠ .

_____ « يا جاي من سان فرانسيسكو » ، الاثنين (٢ يوليو ، ١٩٤٥) ص ٢١ .

« الريحاني يتحدث » ، الاثنين (١٩ أكتوبر ، ١٩٣٩) .

« ساعة مع الكسار » ، الاثنين (٣ سبتمبر ، ١٩٣٤) ، ص ٤٦ .

« سالمبو على مسرح دار التمثيل » ، الصباح (٢١ نوفمبر ، ١٩٢٧) ، ص ٢٠ .

« س » . « الرد على خصوم الريحاني » ، « المنبر » (٢١ سبتمبر ، ١٩١٨) .

« سلامة في خير ... خير في سلامة » ، الاثنين (٦ ديسمبر ، ١٩٣٧) ص ٢٠ - ٢٧ .

سهيل . « الأستاذ نجيب الريحاني يتحدث عن موسم الشتاء والصيف » ، الدنيا المصورة

(٣٠ أكتوبر ، ١٩٣١) ، ص ١٨ .

_____ « أعلام التمثيل » ، الدنيا المصورة (٢٣ أكتوبر ، ١٩٣١) .

_____ « أنا وأنت على مسرح الريحاني » ، الدنيا المصورة (٤ يناير ، ١٩٢٩) ،

ص ٢٨ .

_____ « بوابة جحا على مسرح الريحاني » ، الدنيا المصورة (٧ يناير ، ١٩٣٠) ،

ص ٢٢ .

_____ « الجنه المصري على مسرح الكورسال » ، الدنيا المصورة (٢٥ ديسمبر ،

١٩٣٠) ، ص ١٦ - ١٧ .

« حماتك بتحبك » ، الدنيا المصورة (٢٢ مايو ، ١٩٣١) ، ص ١٦ .
 « عباسية على مسرح الريحاني » ، الدنيا المصورة (١٦ يناير ، ١٩٣١) ،
 ص ١٤ .

« علشان سواد عينها على مسرح الريحاني » ، الدنيا المصورة (١٥ فبراير ،
 ١٩٢٩) ، ص ٢٨ .

« العجيرة على مسرح ماجستيك » ، الدنيا المصورة (١ مايو ، ١٩٣١)
 ص ١٦ .

« طاحونة صقارية على مسرح رمسيس » ، الدنيا المصورة (٢٨ سبتمبر ،
 ١٩٣٠) ص ٢٢ .

« كشكش بك بين فرقتين » ، الدنيا المصورة (٣١ يوليو ١٩٣١) ،
 ص ١٦ .

« ياسمينه على مسرح الريحاني » ، الدنيا المصورة (٢٨ نوفمبر ، ١٩٢٨) ،
 ص ٢٥ .

« شخصية الأستاذ نجيب الريحاني » ، الصباح (١ يناير ١٩٤٠) .

الشرييني ، زكريا . « انتخاب الروايات » ، « الأهرام » (٤ أكتوبر ، ١٩٣٥) ،
 شريف ، حسن . « جمهور الريحاني » ، « المنبر » (٢١ أكتوبر ، ١٩١٨) ص ١ ،
 « كتاب مفتوح إلى محمد بك تيمور » ، « المنبر » (٢٨ سبتمبر ،
 ١٩١٨) .

صادق ، محمود . « في المسرح المصري ... إلى حضارة الكتب والمؤلفين » ، « الأهرام »
 (٩ مايو ، ١٩٣٤) .

صبحى . « فى مسارحنا ... النقص الأخلاقى » ، التياترو (ديسمبر ، ١٩٢٤) ، ص ١ - ٢ .

« فى سبيل إصلاح المسرح ... التأليف » ، التياترو (مارس ، ١٩٢٥) .

« فى سبيل إصلاح المسرح » ، التياترو (أبريل ، ١٩٢٥) .

« الصحراء على مسرح فاطمة رشدى » ، الصباح (٧ نوفمبر ، ١٩٢٧) ، ص ٩ .

صدقى ، عبد الرحمن . « المسرح العربى » الكتاب (يناير ، ١٩٥١) .

Sidky. Abdel Rahman. "Le Theatre Arabe," *La Revue du Caire* (Novembre. 1960). p. 315.

الصعيدى ، أحمد محمد . « شخصية كشكش بك » ، « المنبر » (٧ سبتمبر ، ١٩١٨) ، ص ١ .

_____ « على مسرح التمثيل الهزلى » ، « المنبر » (٧ سبتمبر ، ١٩١٨) ، ص ١ .

_____ « على مسرح التمثيل الهزلى ، الجمهور » ، « المنبر » (١٣ أكتوبر ١٩١٨) ، ص ١ .

« الصلح خير » ، روز اليوسف (٨ ديسمبر ، ١٩٢٧) .

طلحات ، زكى . « العمامة والطربوش » ، الكواكب (١٤ سبتمبر ، ١٩٦٥) .

_____ « المسرح المصرى » ، الأهرام (١٣ مايو ، ١٩٣٠) ، ص ١ .

عبد الشافى . « حديث مع الأستاذ الريحانى فى الموسم التمثيلى الجديد » ، الصباح (٣ نوفمبر ، ١٩٢٧) ، ص ٤ .

_____ « حديث مع الأستاذ نجيب الريحانى » ، الصباح (١٢ أغسطس ، ١٩٣٨) .

عبد العزيز ، حامد . « المسرح المصرى وحظه من المساعدة الحكومية » ، روز اليوسف

(١ فبراير ، ١٩٢٨) ، ص ١٥ .

_____ « على المسرح الأهل : بين النقد والتأليف » ، روز اليوسف

(٧ فبراير ، ١٩٢٨) ، ص ١٥ .

عبد العظيم ، أحمد . « أول فيلم عربى ناطق » ، الصباح (٢٣ يوليو ، ١٩٣١)

عبد القادر ، محمد زكى ، « نحو النور » ، « الأخبار » (٩ نوفمبر ، ١٩٦٦) .

عبد القدوس ، محمد . « فى الحالة التمثيلية الحاضرة : بحث فى » ، « المنبر » (١٤ نوفمبر ،

١٩١٨) ، (١٥ نوفمبر ، ١٩١٨) .

عبد المجيد ، محمد توفيق . « الروايات التمثيلية وآثارها ونشاطها » ، النيل المصور

(٢٤ مارس ، ١٩٢٨) ، ص ٢٠ .

عبد ، سعيد . « كانت وفاة الريحانى . . . كوميديا » ، « أخبار اليوم » (١١ يونية ،

١٩٤٩) ، ص ٣ .

عثمان ، حسين . « انتهت الأزمة » ، الكواكب (٩ يوليو ١٩٦٣) .

« عظمة المسرح المصرى . . . إغلاق مسرح رمسيس » ، « الأهرام » (٣١ يناير

١٩٣٤) .

عفيفى ، محمد . « قنصل الوز » ، التياترو (١٩ يناير ، ١٩٢٦) ، ص ٢٣ .

« على أفندى الكسار » ، التياترو (٢ نوفمبر ، ١٩٢٤) ، ص ٢٠

« على قفا أبى الكشاكش » ، النيل المصور (٤ فبراير ، ١٩٢٨) .

« على الكسار يخلع شخصيته التقليدية » ، الكواكب (٢٧ مايو ، ١٩٣٢)

« على مسرح ريتس ... الستات ما يعرفوش يكذبوا » ، الصباح (٢٧ أبريل ، ١٩٣٨) .

« على مسرح الفانتازيو » ، الصباح (٢٢ يوليو ، ١٩٣٢) ، ص ٣٧ .

« عمرو بن العاص على مسرح الملاجستيك » ، الكواكب (٨ فبراير ، ١٩٣٢) .

« عن ياقوت . . . فيلم نجيب الريحاني » ، الصباح (٣ نوفمبر ، ١٩٣٣) ، ص ٥٩ .

« العناصر الجديدة في المسرح المصري » ، الصباح (١٥ مايو ، ١٩٣١) .

« عودة الأستاذ نجيب الريحاني إلى مصر » ، الصباح (٢٨ أبريل ، ١٩٣٣) ، ص ٢٨ - ٢٩ .

« عودة الأستاذ نجيب الريحاني » ، الصباح (٧ أكتوبر ، ١٩٤٨) ، ص ٣٩ .

« عودة الريحاني » ، الاثنين (١ أكتوبر ، ١٩٣٤) ، ص ٤٠ .

عوض ، جمال الدين حافظ . « كلمة هادفة ، كيف صدرت مجلة الستار » الستار (١٣ نوفمبر ، ١٩٢٧) ، ص ٤ .

عيسى ، محمد . « نجيب الريحاني كما عرفه بديع خيرى » ، مجلة القوات المسلحة (١ يناير ١٩٦٦ ، ١٦ يناير ١٩٦٦) .

العبوطى ، عبد الله . « بداية المسرح العربى . . مسرح خيال الظل » ، المسرح (ديسمبر ، ١٩٦٤) .

« غريزة المرأة على مسرح الحديقة » . الدنيا المصورة (٨ يناير ، ١٩٣٢) ، ص ١٦ - ١٧ .

فرج ، الفريد . « الريحاني . . . فنان المسرحية الوحيدة المؤثرة » ، آخر ساعة (٩ يونية ، ١٩٦٣) .

- « فرقة الأستاذ الريحاني » ، الصباح (٢١ مايو ، ١٩٣٧) .
- « فرقة الأستاذ علي الكسار » ، الصباح (٢٩ يوليو ، ١٩٣٨) .
- « فرقة الأستاذ علي الكسار بين الملاجستيك والبرنتانيا » ، الصباح (٣٠ سبتمبر ، ١٩٣٨) .
- « فرقة الأستاذ علي الكسار في فلسطين » ، الصباح (١٣ مارس ، ١٩٤٢) .
- « فرقة الأستاذ الكسار » ، الصباح (٤ يونية ، ١٩٣٧) .
- « فرقة جديدة لنجيب الريحاني » ، الصباح (١٤ يوليو ، ١٩٣٣) .
- « الفرقة القومية والوجوه الجديدة » ، « الأهرام » (١٧ نوفمبر ، ١٩٣٩) .
- « فرقة الكسار في كازينو كوت دازور » ، الصباح (١ أغسطس ، ١٩٣٨) .
- « فرقة الريحاني » ، الاثنين (١ سبتمبر ، ١٩٣٤) ، ص ٣٦ .
- « فرقة الريحاني » ، الاثنين (١٢ نوفمبر ، ١٩٣٤) ، ص ٣٦ .
- « فرقة الريحاني » ، الاثنين (٢١ ديسمبر ، ١٩٣٦) .
- « فرقة الريحاني » ، الكواكب (٣ أكتوبر ، ١٩٣٢) ، ص ١٨ .
- « فرقة الريحاني » ، الكواكب (٢ يناير ، ١٩٣٣) ، ص ٢٠ .
- « فرقة الريحاني » ، الكتاب (يوليو ، ١٩٤٦) ، ص ٤٨٦ ، ٤٨٧ .
- « فرقة الريحاني الجديدة » ، روز اليوسف (٢١ يوليو ، ١٩٢٦) ، ص ٦ ، ٧ .
- « فرقة الريحاني بعد سفره إلى تونس » ، الصباح (١١ نوفمبر ، ١٩٣٢) .
- « فرقة الريحاني تقدم مندوب فوق العادة » ، للصباح (٢٣ يناير ، ١٩٣٧) .
- « فرقة الريحاني على مسرح الفانتازيو » ، الصباح (٢٢ يوليو ، ١٩٣٢) .

- « فرقة الريحاني على مسرح الكورسال » ، الصباح (٨ ديسمبر ، ١٩٣١) ، ص ٢٦ .
- فهمي ، نعيم . « ممثل جديد في فرقة الريحاني يحدثنا عن أستاذه » ، العروسة (٣ مارس ، ١٩٢٧) ، ص ١٤ .
- « في المسرح والصلوات » ، الصباح (١٦ سبتمبر ، ١٩٣٨)
- « في سبيل التاج على مسرح رمسيس » ، الدنيا المصورة (٥ ديسمبر ، ١٩٢٧) ، ص ٨ .
- « في شارع عماد الدين — على مسرح رمسيس » ، الدنيا المصورة (١٥ يناير ، ١٩٣٢) ، ص ١٦ .
- « فيلم لعبة الست » ، الصباح (٢١ فبراير ، ١٩٤٦) ، ص ٢٢ .
- قاسم . « لماذا كرهتوا المسرح . . . تصريحات للأستاذ نجيب الريحاني » ، الصباح (٢٣ يولية ، ١٩٣٣) ، ص ٨ — ٩ .
- قراءة ، أحمد عبد الرحمن . « هل يتنافى التمثيل مع الدين الإسلامي ؟ رأى صريح » ، الصباح (١١ يناير ، ١٩٢٦) ، ص ١٣ .
- « قنصل الوز على مسرح دارالتمثيل العربي » ، روز اليوسف (١٠ أبريل ١٩٣٨) ، ص ١٥ .
- « الكسار » ، الكواكب (٢٣ مايو ، ١٩٣٢) ، ص ١٤ .
- « كشكش بك » ، الكواكب (٢٣ مايو ، ١٩٣٢) ، ص ٨ .
- « كشكش بك في الاستوديو » ، الاثنين (٢٣ أكتوبر ، ١٩٣٩) ، ص ٣٢ — ٣٤ .
- « كيف ألف الأستاذ إبراهيم رمزي رواية دخول الحمام مش زى خروجه » ، المسرح (٢٥ يوليو ، ١٩٢٧) ، ص ٩ .

- « كيف تدور البروفات » ، الاثنين (١٩ أبريل ، ١٩٣٧) .
- « كيف تم الصلح بين الريحاني والسيدة بديعة مصابني » ، الصباح (٢٧ أغسطس ١٩٢٨) .
- ليتومبجي ، باروخ . « علشان بوسة على مسرح الريحاني » ، الصباح (٢ يناير ، ١٩٢٨) ، ص ١٤ .
- « ماذا في حديقة بديعة » ، الصباح (١٩ أغسطس ، ١٩٣٢) ، ص ٥٠ - ٥١ .
- « متى يعود كشكش بك » ، الكواكب (٢٩ أغسطس ، ١٩٣٣) ، ص ١٠ .
- « المحفظة يا مدام على مسرح الكورسال » ، المسرح (٢٢ يناير ، ١٩٣٢) ، ص ١٦ .
- محمد . « ستوديو مصر يقدم رواية سلامة في خير » ، الصباح (١٧ ديسمبر ، ١٩٣٧) .
- محمد ، إبراهيم . « السرفي مقاطعة الجمهور للمسرح المصري » ، « الأهرام » (١٧ فبراير ١٩٣٥) .
- « مدرسة الدجالين » ، الصباح (٣ يناير ، ١٩٤١) .
- « المسرح الجديد » ، روز اليوسف (٤ سبتمبر ، ١٩٢٨) ، ص ١٨ .
- « المسرح والسينما » ، الاثنين (٣٠ نوفمبر ، ١٩٣٦) ، ص ٢٦ .
- « مسرح سيد درويش » ، المسرح (نوفمبر ، ١٩٦٤) ، ص ١٢ .
- « مشروعات الريحاني في الموسم الجديد » ، الاثنين (٢٧ نوفمبر ، ١٩٣٩) ، ص ٣٦ .
- مشنوق ، فؤاد . « كلمة جامعة » ، التياترو (٢٩ أكتوبر ، ١٩٢٥) ، ص ٢٤ - ٢٧ .
- مصابني ، بديعة . « قصة حياتي » ، الاثنين (٢٦ أبريل ، ١٩٣٩) ، ص ٥٩ .
- المصري ، إبراهيم . « الفن والمجتمع » ، التمثيل (١٣ أبريل ، ١٩٣٤) .

_____ « الحركة المسرحية في مصر » ، البلاغ (١٦ يوليو ، ١٩٣٠)
ص ٢ .

_____ « مسارحنا والروايات المصرية » ، التمثيل (٢٤ أبريل ١٩٢٤)
مصطفى ، السيد . « نجيب الريحاني كما عرفه بديع خيرى » مجلة القوات المسلحة
(١ يناير ، ١٩٦٦) ، (١٦ يناير ، ١٩٦٦) .

« مع الأستاذ على الكسار » ، الدنيا المصورة (٩ أكتوبر ، ١٩٢٨) ، ص ٢٨ .
« معزا يشترك فيها كشكش والكسار : هل يستطيع الممثل أن يظهر في غير شخصيته ؟ »
الاثنين (١٤ يناير ، ١٩٣٥) ، ص ٢٠ .

« ملحوظات فنية لا بد منها على فيلم سلامة في خير » ، الصباح (٧ يناير ، ١٩٣٨) ،
ص ١٤ .

« ملك الكوميديا المصرية » ، « المقطم » (٤ يناير ، ١٩٣٧) .
« ملك الحديد على مسرح رمسيس » ، الصباح (٢١ نوفمبر ، ١٩٢٧) ، ص ١٦ .
« ملك الكوميديا المصرية » ، « المقطم » (٤ يناير ، ١٩٣٧) .
« مناقشات وملاحظات في مجلس فنى » ، الصباح (١١ فبراير ، ١٩٣٨) .
« موسم للريحاني » ، الاثنين (٢٦ أبريل ، ١٩٣٧) .
« الموسم المسرحى المقبل . . . حديث الأستاذ جورج أبيض » ، « السياسة »
(١٥ سبتمبر ١٩٢٨) ، ص ٢٤ .

« الموسم المسرحى الجديد » ، « السياسة » (٨ سبتمبر ، ١٩٢٨) ، ص ٤ .
« نجيب وبديعة يعودان » ، الكواكب (١٥ مايو ، ١٩٣٣) ، ص ١٩ .

- « نجيب الريحاني » ، « المقطم » (٢٧ سبتمبر ، ١٩٢٤) .
- « نجيب الريحاني » ، الكواكب (١٤ أغسطس ، ١٩٣٣) ، ص ١٤ .
- « نجيب الريحاني » ، كل شيء والدنيا (٢٠ فبراير ، ١٩٣٥) .
- « نجيب الريحاني والدراما » ، روز اليوسف (١٤ يوليو ١٩٢٩) ، ص ١٢ .
- « نجيب الريحاني - كوميديا الشرق » ، « المقطم » (٢٤ نوفمبر ، ١٩٣٤) .
- « نجيب الريحاني ناقد أفلامه » ، الاثنين (١ يوليو ، ١٩٤٦) ، ص ٢٣ .
- « نجيب الريحاني يتحدث عن بديع خيري » ، الاثنين (٤ ديسمبر ، ١٩٣٩) ، ص ٣٨ .
- « نجيب الريحاني يؤلف فرقة جديدة » ، الكواكب (١٧ يوليو ، ١٩٣٣) ، ص ٣٨ .
- النحاس . « الغناء والتمثيل » ، « المنبر » (١٢ أغسطس ، ١٩١٨) ،
- « النسر الصغير على مسرح رمسيس » ، « السياسة » (٢٩ أكتوبر ، ١٩٢٩) .
- نظيم ، رمزي . « التمثيل الفودفيلي » ، « المنبر » (٢٣ يوليو ، ١٩١٨) ، ص ١ .
- « النهضة التمثيلية في مصر » ، التياترو (١ يوليو ، ١٩٢٤) ، ص ١٠ .
- الهياوي ، محمد . « الحكومة وعنايتها بالمسرح » ، « المنبر » (٢٥ أبريل ، ١٩٣١) .
- هيكل ، محمد حسين . « التعليق المسرحي والمواضيع التي تناولها » ، « السياسة الأسبوعية » (١٣ سبتمبر ١٩٣٠) ، ص ١ .
- وحدى ، قاسم . « تاريخ تكوين فرق التمثيل في مصر » ، الصباح (٢٦ أكتوبر ، ١٩٣٣) .

وصفي ، عمر « التمثيل منذ أربعين سنة » ، روز اليوسف (١٤ أبريل ، ١٩٢٦) .

« الوطن على مسرح رمسيس » ، الصباح (١٤ نوفمبر ١٩٢٧) .

« وفاة الأستاذ أنطون يزبك . . . فقيد المسرح المحلى » ، الصباح (٢ سبتمبر ،

١٩٣٢) ، ص ٢٦ .

وهبي ، حسن . « المسرح المصرى » ، روز اليوسف (١٤ يوليو ، ١٩٢٦) ،
ص ١٥ .

يونس ، إبراهيم « السرفى مقاطعة الجمهور له . . . رد على مقال » ، « الأهرام »
(٢٦ فبراير ، ١٩٣٥) .

« الأهرام » . ١٧ أكتوبر ، ١٩١٦ . ١٧ ديسمبر ، ١٩١٦ . ٤ فبراير ، ١٩١٧ .

١٨ مارس ، ١٩١٧ . ٢ أبريل ، ١٩١٧ . ١٠ أبريل ، ١٩١٧ .

١٦ أبريل ، ١٩١٧ . ٢٩ أبريل ، ١٩١٧ . ١ نوفمبر ، ١٩١٧ .

١٩ مايو ، ١٩١٨ . ١ مايو ، ١٩١٩ . ٢٢ يونية ، ١٩١٩ .

٨ يوليو ، ١٩١٩ . ١٠ ديسمبر ، ١٩١٩ . ٢٠ مايو ، ١٩٢٠ . ٢٢ مارس

١٩٢٣ . ٢٤ مايو ، ١٩٢٣ . ٤ فبراير ، ١٩٢٤ . ٢٢ فبراير ، ١٩٢٤ .

٢٥ فبراير ، ١٩٢٤ . ١٢ - ١٦ نوفمبر ، ١٩٢٦ . ٣ فبراير ، ١٩٢٧ .

٧ مارس ، ١٩٢٧ . ١٧ أبريل ، ١٩٢٧ . ٢٧ أكتوبر ، ١٩٢٧ .

٣ ديسمبر ١٩٢٧ . ٢١ فبراير ، ١٩٢٨ . ٧ أبريل ، ١٩٢٨ .

٢٩ يونية ، ١٩٢٧ . ١٥ يوليو ، ١٩٢٨ . ٧ نوفمبر ، ١٩٢٩ .

١٢ ديسمبر ، ١٩٢٩ . ١ فبراير ، ١٩٣٠ . ٢٩ مارس ، ١٩٣٠ .

٦ نوفمبر ، ١٩٣٠ . ٢٢ نوفمبر ، ١٩٣٠ . ٣ ديسمبر ، ١٩٣١ .

١٧ ديسمبر ، ١٩٣١ . ٢ يناير ، ١٩٣٢ . يوليو ، أغسطس ، سبتمبر

١٩٣٢ . ١١ مارس ، ١٩٣٤ . ٢١ فبراير ، ١٩٣٥ . ١٦ يناير ،
١٩٣٦ . ٦ يناير ، ١٩٣٨ . ١ مايو ، ١٩٣٨ . ٩ يناير ، ١٩٤٠ .
٦ أبريل ، ١٩٤٠ . ١٤ يناير ، ١٩٤٢ . ٩ مارس ، ١٩٤٣ . ٦ أبريل ،
١٩٤٠ . ١٤ يناير ، ١٩٤٢ . ٩ مارس ، ١٩٤٣ . ١١ مايو ، ١٩٤٤ .
٢٩ يناير ، ١٩٤٩ .

انظر جريدة «الأهرام» من ١٩١٤ — ١٩٤٩ .

(ب) الكتب العربية :

- أحمد ، محمود . فن التمثيل . القاهرة : مكتبة الرشيد ، ١٩٢٥ .
- بيوى ، عبد الحليم . نجيب الريحانى والكوميديا المصرية . القاهرة : المؤسسة المصرية للطباعة والنشر ، بدون تاريخ .
- بطرس ، فكرى . من أعلام المسرح الغنائى . القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ .
- حسين ، طه . مستقبل الثقافة فى مصر . القاهرة : دار المعارف .
- الحكيم ، توفيق . تحت شمس الفكر . القاهرة : دار سعد للطباعة والنشر ، ١٩٤٥ .
- حمادة ، إبراهيم . خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال . القاهرة : ١٩٦٣ .
- العتبلى ، عثمان . نجيب الريحانى . القاهرة : كتب الجميع ، ١٩٤٩ .
- رشيد ، فؤاد . تاريخ المسرح العربى . القاهرة : كتب الجميع ، ١٩٦٠ .
- رفعت ، محمد . مذكرات فاطمة رشدى - سارة برنار الشرق . بيروت : دار الثقافة ، بدون تاريخ .
- الريحانى ، نجيب . مذكرات . القاهرة : دار الهلال ، ١٩٥٩ .
- نجيب الريحانى : مجموعة الألحان الكبرى الحديثة . القاهرة : المكتبة المملوكية ، بدون تاريخ .

- عوض ، لويس . المسرح المصري . القاهرة : دار ايزيس للنشر ، بدون تاريخ .
- مندور ، محمد . المسرح . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٤ .
- موسى ، سلامة . كتاب الثورات . بيروت : دار العلم ، ١٩٥٥ .
- نجم ، محمد يوسف . المسرحية في الأدب العربي الحديث ، ١٨٥٧ - ١٩١٧ .
بيروت : دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٥٦ .
- نجم ، محمد يوسف . الشيخ أحمد أبو خليل القباني . بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٣ .
- _____ سليم النقاش . بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٤ .
- _____ محمد عثمان جلال . بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٥ .
- _____ يعقوب صنوع . بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٣ .

(ح) الكتب الإفرنجية

Bentley, Eric : *The Life of the Drama*. New York: Atheneum, 1964.

Bernard, Tristan : *Théâtre Choisie* : Paris: Calman-Ley, 1966.

Clark, Barrett H. : *European Theories of the Drama*. New York : Crown Publishers Inc., 1965.

Feydeau, Georges. *Un Fil à la Patte*. Paris : Le Livre de Poche, 1965.

Théâtre : *Occupe-toi d'Amelie; La Dame de chez Maxim*. Paris : Le Livre de Poche, 1965.

Frondaie, Pierre. *L'Insoumise*. Paris : Librairie Théâtrale, 1923.

Kerr, Walter. *Tragedy and Comedy*. New York: Simon and Schuster, 1967.

Landau, Jacob. *Studies in the Arab Theatre and Cinema*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1958.

Lane, E.W. *The Manners and Customs of the Modern Egyptians*. London : J.M. Dent and Co., 1908.

Pagnol, Marcel. *Topaze*. Paris : Le livre de Poche, 1961.

Safran, Nadav. *Egypt in Search of Political Community*. Cambridge : Harvard University Press, 1961.

تم إيداع هذا المصنف بدار الكتب والوثائق القومية
تحت رقم ١٩٧٢/٤٧٩٠

مطابع دار المعارف بمصر
سنة ١٩٧٢

نجيب الريحاني

يعتبر الممثل ، المخرج ، الكاتب « نجيب الريحاني » أعظم فناني الكوميديا في النصف الأول من هذا القرن . فقد كان له الفضل الأول في الارتقاء بالكوميديا المصرية من هزل « الفصل المضحك المرتجل » إلى الكوميديا الراقية التي اتخذها منبراً للنقد الاجتماعي اللاذع والتي استطاع أن يحقق ذاته من خلالها كممثل كوميدى لامع يتمتع بموهبة الحضور ، وبقدرة فذة على بث الروح المحلية في مسرحياته المقتبسة .

وفي كتاب « نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر » تتحدث المؤلفة الدكتورة ليلي أبوسيف عن المسيرة الشاقة التي قطعها نجيب الريحاني خلال ٣٤ عاماً ، عبر مراحل تطوره الفني ، ابتداء من ابتكاره شخصية « كشكش بك » ، حتى مرحلة النضج الفني ، التي بدأها بمسرحية (الجنيه المصرى عام ١٩٣١) . وفي هذه المرحلة أخذ الريحاني يسخر من واقع المجتمع المصرى بمرارة ويصور عيوبه وفساده ، ويعدد المظالم التي حلت بالإنسان الصغير فيه ، (أمثال : « ياقون » و « أفلاطون » و « بندق » و « عباس » . . إلخ) والذي بات الريحاني يحلم طوال حياته بإنصافه وإسعاده .

